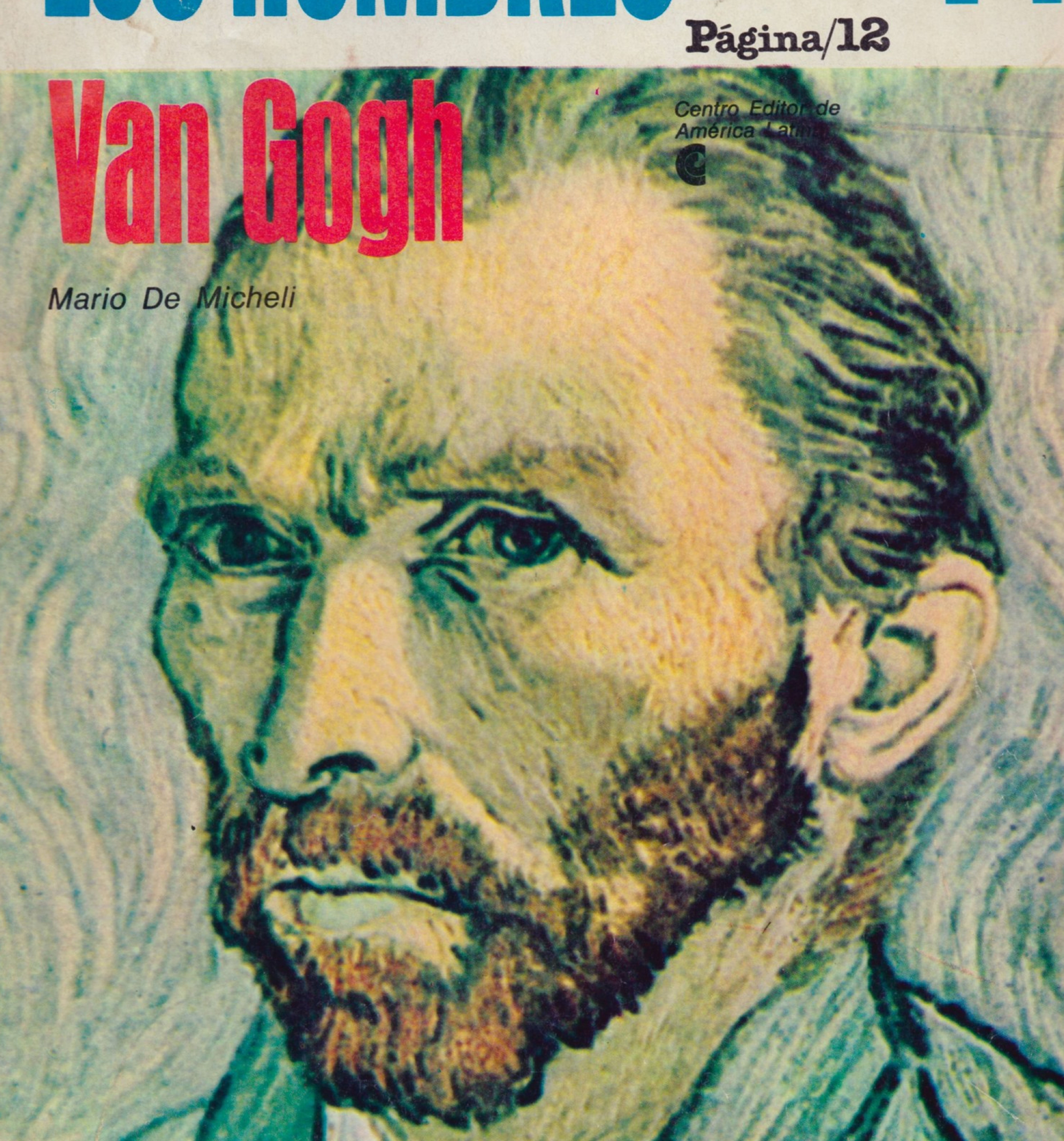
LOS HOMBRES de la historia

La Historia Universal
a través de
sus protagonistas

14

Página/12



Van Gogh

Centro Editor de
América Latina

Mario De Micheli

LOS HOMBRES *de la historia* 14

"El arte es el hombre unido a la naturaleza. Pintar la vida de los campesinos es una cosa seria y me sentiría culpable si no tratase de crear cuadros que inspiren pensamientos serios a quien piensa seriamente en el arte y en la vida"

Estas palabras de Van Gogh expresan un principio de fidelidad a lo real, no una actitud arbitraria para alejarse de éste y constituyen el núcleo y la base de la autenticidad de su inspiración a la que adecúa su lenguaje figurativo.

Por cierto, éstos son también los supuestos del realismo, pero nadie como Van Gogh los llevó tan lejos y de un modo tan desprejuiciado.

El gran pintor holandés, con su tendencia a forzar el lenguaje, abrió por su cuenta, aislado, el camino hacia una nueva libertad expresiva, el camino que tiende a traducir todo elemento de la representación en elemento impregnado psicológicamente de emoción, de fuerza interior para que surja por entero la verdad escondida.

Formado en los ideales del siglo XIX y en los sentimientos del primer socialismo impregnado de ideas mesiánicas, Van Gogh trató —en un momento de crisis decisiva de esos valores—, de reparar por sí solo y a fuerza de amor, el hundimiento de esa sociedad. Lo intentó con su vida, compendio de caridad evangélica y socialismo humanitario, y también con su arte, sobre todo a través del color que se convierte en sus mancs en una violenta metáfora, cargado de esa pasión subjetiva que se transformará en un dato fundamental de la inquietud expresiva moderna. Pero el arte y la vida de Van Gogh no son solamente una señal de alarma que resuena en plena euforia de progreso: su apasionado llamado al hombre, aunque sea desde el interior de su visión utópica, sigue siendo un motivo inalterable y decisivo. La energía y la expresión de los sentimientos, el ardor de la vida y la comunión con los otros: he aquí lo que Van Gogh nos enseñó y continúa enseñándonos porque sus cuadros no son pruebas de estilo, sino pruebas de verdad. Con sus colores, con sus ritmos vivaces, nos repite una lección de identidad; una lección que, después de él nos ha obligado a mirar la pintura con otros ojos.

Nació en Grand-Zundert (Holanda) el 30 de marzo de 1853. Se suicidó 37 años después, el 29 de julio de 1890, en Auvers (Francia).

Próximos títulos

Bolívar
Buda
Hemingway
Miguel Angel
Churchill
Picasso
Bertrand Russell
Che Guevara

Esta obra fue publicada originalmente en Italia por Compagnia Edizioni Internazionali S.p.A. - Roma Milán.
Director responsable: Parquale Buccomino
Director editorial: Giorgio Savorelli
Redactores: Lisa Baruffi, Mirella Brini, Ido Martelli, Michele Pacifico.

Ilustraciones del fascículo
Institut Belge d'information et de documentation: p. 396 (5, 6).
Mercurio, Milán: p. 411 (1, 2).
Scala, Florencia: tapa; p. 398 (2); pp. 406-407 (1, 2, 3, 4); p. 414 (1, 2); p. 418 (1); p. 419 (2).
Snark, International, París: p. 396 (4); p. 404 (2, 3, 4); p. 409 (3, 4, 5); p. 413 (1, 2); p. 416 (1); p. 417 (2).

Las reproducciones han sido obtenidas de obras pertenecientes a los museos y colecciones privadas siguientes:
Colección V. W. Van Gogh Laren: p. 398 (1); p. 417 (2).
Col. Paul Gachet, Auvers-sur-Oise: p. 413 (3).
Col. Niarchos: p. 404 (1).
Stedelijk Museum, Amsterdam: p. 404 (4); p. 413 (2).
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo: p. 401 (3).
Museo de Bruselas: p. 400 (1).
Museo de arte occidental, Moscú: p. 408 (5).
City Art Museum, St. Louis: p. 418 (3).
Museo del Ateneo, Helsinki: p. 418 (4).
Jeu de Paume, París: p. 398 (2); pp. 406-407 (1, 2, 3, 4); p. 414 (1, 2); p. 418 (1, 2).
Bibliothèque Nationale, París: p. 417 (1).

Traducción de Néstor Míguez.

Impreso en Talleres Gráficos Conforti.

Van Gogh

Mario De Micheli



1849
Théodorus Van Gogh se establece, con su mujer Anne-Cornélie Carbentus, en Grand-Zundert, a pocos kilómetros de la frontera holando-belga, donde se lo nombra pastor.

1853
30 de marzo: nacimiento de Vincent-Guillaume Van Gogh.

1857
1º de mayo: nacimiento de Théo, hermano de Vincent.

1861
Vincent realiza sus estudios, primero en la escuela de su aldea natal, luego como interno del colegio Jean-Provily de Zevenbergen, y después en Tilburg. Volverá a Zundert en 1868.

1863
Se abre el *Salón de los Rechazados*, donde exponen los pintores que no han sido admitidos en el *Salón* anual parisino. El pintor Manet expone allí una obra fundamental del movimiento impresionista, *El desayuno sobre el césped*. Muere Eugène Delacroix.

1869
Van Gogh abandona Zundert para siempre. Entra como empleado en la galería de arte Goupil de La Haya, por recomendación de uno de sus tíos, fundador de esta galería.

1872
Agosto. Comienza el intercambio epistolar de Vincent y su hermano Théo.

1873
Enero. También Théo comienza a trabajar para Goupil y Cía., en la filial de Bruselas. Vincent trabaja para Goupil y Cía. en las filiales de Londres y de París, hasta que se lo despide el 1º de enero de 1876.
En este período, después de una desilusión amorosa, se dedica con pasión al estudio de la Biblia.

1874
En la primera exposición de los pintores del nuevo movimiento figura *Una Impresión* de Monet, que da nombre a la corriente.

1875
Muere Millet, el pintor al que Van Gogh se referirá como a un maestro.

1876
Después de permanecer un tiempo junto a sus familiares en Etten, adonde el padre se mudó en octubre de 1876, Vincent se traslada a Bruselas, y de aquí nuevamente a Inglaterra. Es maestro de escuela en Ramsgate, pero abandona el cargo. Viaja a pie hasta Londres y luego hasta Welwyn, donde su hermana Anna enseña el francés en una escuela privada. Desde julio hasta diciembre es ayudante del pastor metodista Jones, en Isleworth. En diciembre vuelve a Etten.

1877
Muere Courbet.

1877-1878
Vincent encuentra primero trabajo en Dordrecht, y luego prepara el examen de ingreso, en mayo de 1877, a la Universidad de Amsterdam, para realizar su deseo de estudiar teología, pero muy pronto abandona este proyecto. En julio de 1878 se prepara para entrar en la escuela para evangelizadores de Bruselas, dirigida por Bokma, donde permanecerá tres meses desde el 15 de agosto hasta el 15 de noviembre, sin obtener el nombramiento.
Después de una breve estada en Etten, Vincent parte por su cuenta para el Borinage, con el consentimiento del padre.

1879
Enero. Se lo nombra por seis meses evangelizador del Borinage, cuenca minera de la región meridional de Bélgica, el Henao. En ese período, se produce una grave explosión y se declara una huelga de mineros. Vincent cura a los heridos y los enfermos, y dona todo lo que posee, hasta su propia cama. En julio se revoca su nombramiento, porque sus superiores piensan que se sacrifica demasiado por sus semejantes y no cuida lo suficiente de sí mismo. Aparte de la Biblia, las lecturas preferidas de Vincent son Beecher-Stowe, Dickens, Michelet, Victor Hugo y Shakespeare, y los pintores que le interesan son Rembrandt, Corot, Durero, Millet, Daumier, Gavarni, Doré y Rops.
En este año muere Daumier.

1880
Agosto. Descubre finalmente su vocación. "Me dije: retomo mi lápiz y comienzo a dibujar —escribe en una carta a Théo—; y desde ese momento todo cambió para mí." Hace dibujos de mineros y copias de Millet. "Para mí, no es Manet el pintor más moderno, sino Millet, que abre muchas perspectivas lejanas."
Théo, que está empleado ahora en la sede central de Goupil y Cía., en París, ayuda a Vincent enviándole dinero regularmente, cosa que hizo hasta su muerte, demostrando una gran comprensión por la actividad artística del hermano.
15 de octubre. Vincent abandona el Borinage por Bruselas.

1881-1883
En Etten experimenta su segunda desilusión amorosa: se enamora perdidamente de su prima Kee Vos, joven viuda con un hijo, pero ella lo rechaza. Se produce un cambio profundo en la vida de Vincent. A fines de 1881 abandona la casa paterna de Etten para establecerse en La Haya, donde se dedica totalmente a la pintura con la ayuda de Théo.
Encuentra en la calle "una mujer encinta, abandonada por el hombre cuyo hijo lleva dentro de sí" y que "debía ganarse la vida tú sabes cómo", le escribe a Théo. Será su modelo y la protegerá —junto con su hijo— del hambre y del frío. Con esta mujer, que se llama Sien, diminutivo de Cristina, forma una familia.
Después de dibujar y hacer acuarelas sin cesar durante casi dos años, empieza a pintar cuadros al óleo. En septiembre de 1883 abandona a Sien y La Haya y se traslada a La Drenthe, donde permanece hasta el 1º de diciembre. Finalmente la soledad se le hace insoportable y retorna nuevamente a la casa paterna, esta vez al presbiterio de Nuenen, adonde se había trasladado el padre, después de su nombramiento en el mismo, en agosto de 1882.

1884

Enero. Vincent recibe una profunda influencia de Zola. Tiene gran admiración por Delacroix, Millet y Daumier. Dibuja y pinta cabezas de campesinos.
En el *Salón de los artistas independientes* Georges Seurat expone *El Baño.*

1885

Trabaja en su cuadro *Los comedores de papas.* El 27 de noviembre abandona Nuenen para dirigirse a Amberes.
Zola publica *Germinal.*

1886

En enero se inscribe en la Academia, pero abandona Amberes a fines de febrero para dirigirse a París. Se hospeda en lo de Théo, calle de Laval (actual calle Victor-Massé).
31 de marzo. El consejo de la Academia de Amberes rechaza al alumno Vincent Van Gogh de 33 años, porque no sabe dibujar.
En París, Vincent conoce a Toulouse-Lautrec y a Emile Bernard, en el estudio de Cormon. Pinta muchísimo, sobre todo flores: en el contacto con los impresionistas su paleta se aclara.
En junio, Théo y Vincent se van a vivir a Montmartre, calle Lepic, 54. Vincent tiene su propio estudio, abandona el de Cormon y trabaja según el ejemplo de los divisionistas Seurat y Signac.
En ese mismo año, en el último *Salón* de los impresionistas, Seurat expone *La gran escudilla*, que hará hablar del neoimpresionismo.

1887

Pinta en Asnières, a orillas del Sena, en Chatou y Joinville. Pinta su famoso autorretrato frente al caballete y el retrato del "padre" Tanguy. Junto con Bernard, Anquetin, Gauguin y Lautrec, expone en el restaurante "Au Tambourin", en el bulevard Clichy. Llama a este grupo "los pintores del pequeño bulevar", en contraposición a "los pintores del gran bulevar" (Monet, Sisley, Renoir, Degas, etc.), que exponen en la galería de Théo, en el bulevar Montmartre.

1888

James Ensor pinta *La entrada de Cristo en*

El 21 de febrero Vincent llega a Arles proveniente de París. En marzo pinta una serie de huertos en flor, y en abril realiza una cantidad impresionante de obras maestras, entre ellas *El puente de Langlois.*
En mayo alquila un ala de la "casa amarilla", en la plaza Lamartine, así llamada por su fachada pintada de ese color. En esta casa, Vincent dispone de cuatro habitaciones, dos grandes y dos pequeñas, y piensa alojar en ella a Gauguin.
En junio trabaja en Saintes-Maries-de-la-Mer, y en julio en Montmajour, desde donde envía a Théo toda una serie de dibujos.
9 de setiembre: pinta *La terraza de un café* en una tarde y envía a Théo un estudio de este cuadro. 10 de septiembre: escribe a Gauguin para proponerle un cambio: quiere poner en su "casa amarilla" el retrato de Gauguin hecho por Bernard junto al de Bernard hecho por Gauguin.
11 de septiembre. Recibe cartas de Gauguin y de Bernard. La eventual llegada de Gauguin a Arles constituye la mayor preocupación de Vincent en ese momento, como prueban las cartas a Théo.
20 de octubre. Llegada de Gauguin.
23 de diciembre. Vincent confiesa a Théo, en una carta, que Gauguin está desilusionado de la pequeña ciudad de Arles, de la "casa amarilla" y también de Vincent Van Gogh. El contraste entre Vincent y Gauguin después de dos meses de trabajo en común, estalla a la medianoche de este día con consecuencias dramáticas.
24 de diciembre. El comisario de policía de Arles, a la mañana temprano, encuentra a Vincent en la cama con la oreja izquierda cortada y lo hace trasladar al hospital. Gauguin parte

1889

1º de enero. Vincent escribe a Théo para tranquilizarlo y envía a Gauguin una carta con palabras amables.
2 de enero. Advierte a Théo que deberá permanecer todavía unos días en el hospital. El doctor Rey, director del hospital, certifica que su hipertensión nerviosa sólo tenía carácter transitorio. Vincent vuelve a su casa el 7 de enero.
El 17 de enero hace un retrato del doctor Rey. El 9 de febrero se lo interna nuevamente en el hospital. El 19 de marzo, a pedido de los habitantes de Arles, se lo interna por tercera vez. En el hospital recibe la visita de Signac. El 3 de mayo escribe a su hermano la última carta desde Arles, y por propia voluntad se traslada a Saint-Rémy-de-Provence, al asilo para enfermos mentales de Saint-Paul-de-Mausole.
En una carta del 10 de septiembre, Vincent escribe a su hermano que el trabajo va bien y que ha descubierto muchas cosas que había buscado durante largos años sin resultado. A comienzos de diciembre pinta el parque del asilo.

1890

Enero. Copia los grabados de Rembrandt, Millet, Delacroix, Daumier y Doré, que le ha enviado Théo a pedido suyo. En un artículo titulado *Los aislados* y publicado en el "Mercure de France", el crítico Albert Aurier habla por primera vez de las obras de Van Gogh. El 14 de mayo Vincent anuncia a Théo su decisión de partir hacia París. El 16 lo recibe su hermano en la estación de Lyon. Después de algunos días se traslada a Auvers-sur-Oise, donde conoce al doctor Gachet y manifiesta la intención de pintar su retrato.
En el mes de junio trabaja en el retrato del doctor Gachet y también en los de la hija del doctor, Marguerite y la hija del dueño de la ca[illegible]n que vive, Adeline Ravoux. En los [illegible]meros días de julio se traslada a París, junto a su hermano, donde se encuentra con Aurier y Toulouse-Lautrec. Vuelve apresuradamente a Auvers, pues se siente muy cansado y con los nervios tensos. El 23 de julio escribe su última carta, enviada desde Auvers a su hermano Théo, con un esbozo del cuadro *Jardín de Daubigny.*
El 27 se dispara una bala al pecho y, aunque gravemente herido, logra arrastrarse hasta su habitación, en la vivienda de los Ravoux. En un bolsillo hay una carta que contiene, entre otras frases, la siguiente: "Pues bien, por mi trabajo arriesgo la vida, y en él he perdido a medias mi razón . . ." Expira al alba del 29 de julio.

1891

Théo Van Gogh muere el 25 de enero. En 1914 sus restos serán transportados a Auvers-sur-Oise y sepultados junto a los de Vincent.

1895

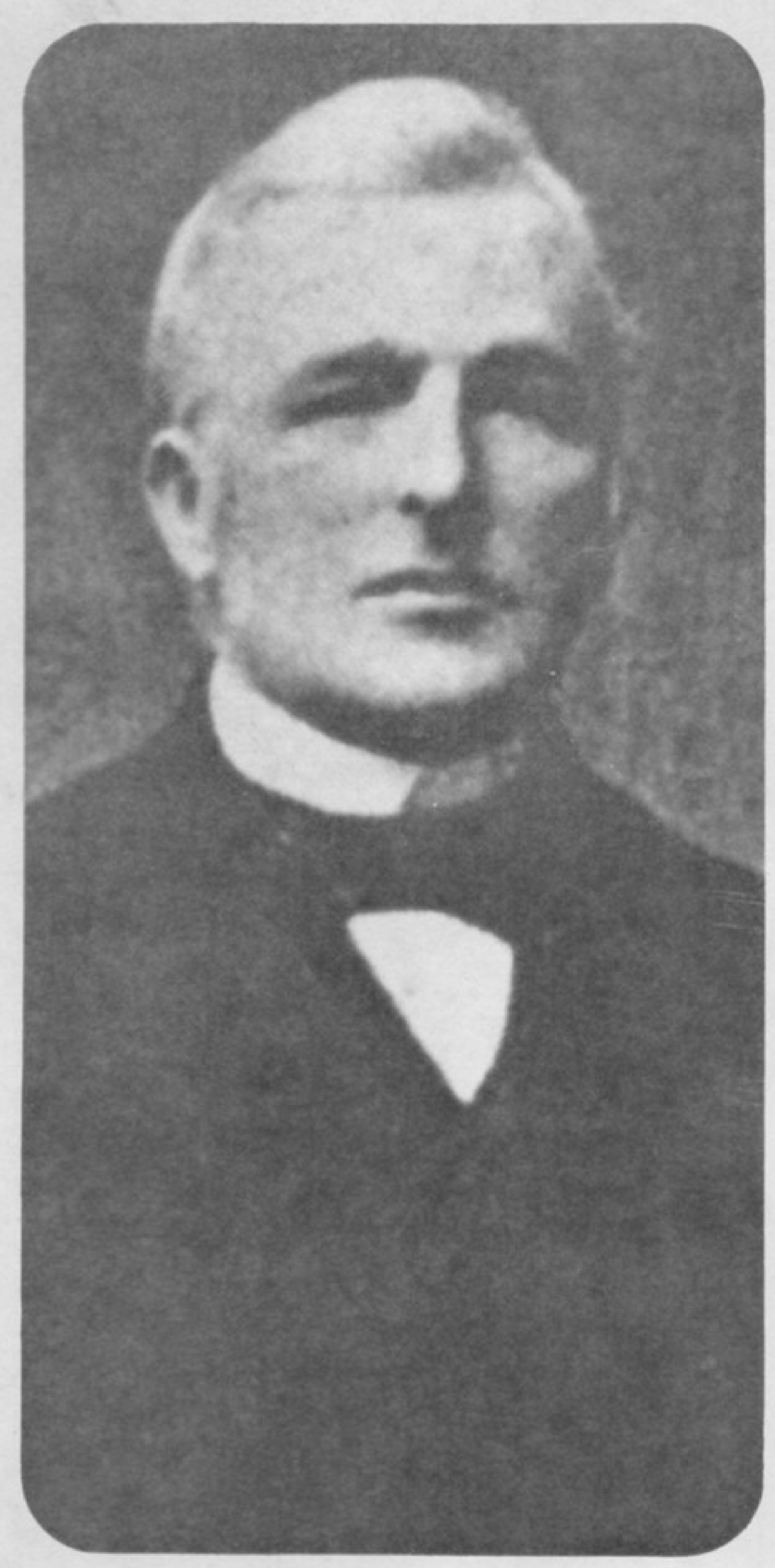
Gauguin parte definitivamente para los mares del sur.

1899

Paul Signac publica *Desde Delacroix hasta el neoimpresionismo.*



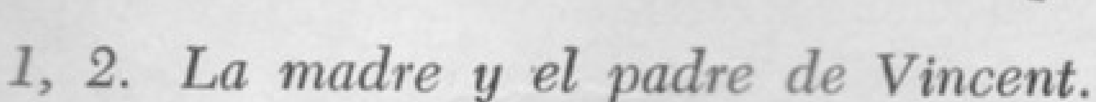
1



2



3



1, 2. La madre y el padre de Vincent.

3. Van Gogh a los trece años.



El pintor de la verdad

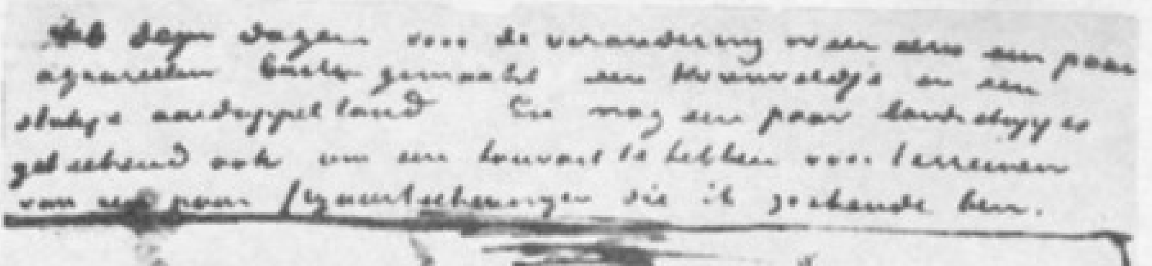
El único escrito sobre Van Gogh publicado durante su vida fue el que apareció en enero de 1890, con la firma de Georges-Albert Aurier, en el "Mercure de France" Seis meses después, Van Gogh dio fin a su vida trágicamente con un balazo. Aurier era un crítico de formación simbolista, sensible e imaginativo, que en su artículo no escatimó palabras para comunicar al lector la exaltación cromática de las telas pintadas por Van Gogh en Provenza: "Bajo cielos recortados en el esplendor de zafiros y turquesas o empastados de no sé qué infernales azufres, ardientes, deletéreos y deslumbrantes; bajo cielos semejantes a coladas de metales y cristales en fusión, donde aparecen a veces, como irradiados, tórridos discos solares; bajo el incesante y formidable derrame de todas las luces posibles; en atmósferas pesadas, llameantes, hirvientes, que parecen huir de fantásticos hornos donde se volatilizan oros, diamantes y gemas extraños, se extiende una naturaleza insólita, inquietante y perturbadora, verdadera y casi sobrenatural al mismo tiempo, una naturaleza excesiva, donde todo –seres y cosas, sombras y luces, formas y luces, formas y colores– se empina, se agita, en una furiosa voluntad de vocear la propia canción con el timbre más intenso y más ferozmente agudo ..."

Pero, ¿cuál fue la reacción de Van Gogh ante la lectura de este artículo? En un primer momento, se sintió de algún modo reconfortado por el reconocimiento sin reservas que le llegaba tan imprevistamente; pero, apenas transcurridos dos meses, en una carta a su hermano Théo, se expresaba así: "Trata de persuadir al señor Aurier de que no escriba más artículos sobre mi pintura; insiste, ante todo, en que se equivoca en lo que a mí respecta, y luego en que realmente me siento demasiado oprimido por el dolor para poder enfrentarme con la publicidad. Pintar cuadros me distrae, pero oír hablar de ellos me da más pena de lo que él pueda imaginar."

Es una carta que parece nacida de uno de esos sobresaltos profundos que Van Gogh sufría cada vez con mayor frecuencia en sus últimos años, pero en realidad la afirmación de que Aurier se equivocaba "en lo que respecta a él" era el fruto de pensamientos que rondaban en su mente desde hacía algunas semanas. "El artículo de Aurier –dice en una carta anterior– me estimularía, si me atreviera a soltarme, a correr el riesgo de salir aún más de la realidad y de hacer con los colores una especie de música de tonalidades, como algunos cuadros de Monticelli. Pero la verdad me es tan cara, como lo es el *tratar de hacer lo verdadero,* que en resumidas cuentas creo, realmente creo, que prefiero ser un zapatero antes que un músico de colores." Ahora bien, tal declaración, colocada casi como un sello, sobre los últimos días de su



1







2



3





5



1 Estudio de manos, dibujo a lápiz. Amberes, 1885-86.

2, 3. Esbozos que se encuentran en cartas de Van Gogh.

4. Una pareja de viejos, dibujo. Amsterdam, Stedeljik Museum

5. La casa que habitó Vincent en Cuesmes, dibujo de E. Selsault (alrededor de 1896-98). Bruselas, Instituto Belga de Información y Documentación.

6. La casa de Van Gogh en Cuesmes (Henao) en su estado actual. Bruselas, Instituto Belga de Información y Documentación.

breve existencia humana, pone de manifiesto de manera explícita y enérgica cuál fue la poética de Van Gogh desde el día en que comenzó a dibujar a los mineros del Borinage. Penetrar en el sentido más íntimo de esa declaración es, pues, indispensable si se quiere comprender los problemas que la pintura de Van Gogh plantea en todo su desarrollo, tanto antes como después de su encuentro con los impresionistas.

De pastor de almas a pintor: una única elección

La actividad artística de Van Gogh está comprendida totalmente dentro de los diez años que van desde 1880 hasta 1890: diez en total, de los treinta y siete que vivió. Pero sus contactos con la pintura empezaron unos diez años antes, cuando a los dieciséis entró, en La Haya, como empleado en un gran negocio de Goupil, uno de los más famosos comerciantes europeos de arte de aquel entonces. Por lo demás, también su tío era comerciante de arte, y lo mismo su hermano Théo. Durante algo más de siete años Van Gogh vivió entre cuadros, desplazándose repetidamente de La Haya a Londres y a París, hasta que la inquietud que llevaba dentro de sí desembocó en una ardiente vocación religiosa. Vender cuadros —a menudo mediocres, por añadidura— a obtusos clientes no acallaba los vehementes impulsos de su corazón. Dedicarse a aliviar las penas de los pobres le pareció una empresa bastante más digna que pasar los días como comerciante, aunque fuera como comerciante de pintura.

En el fondo, para el hijo de un pastor calvinista como él era y en un tiempo agitado y conmovido por las ideas de redención social propagadas desde Francia a las naciones vecinas, la decisión tomada no era excesivamente extravagante. En Inglaterra, en Ramsgate, adonde se trasladó después de abandonar Goupil en abril de 1876, y donde desarrolló también, durante un breve lapso, una actividad apostólica como ayudante de un predicador metodista, tuvo oportunidad de conocer la condición de la clase obrera de esa época en un centro industrial.

Es hacia ese mundo del trabajo adonde se siente atraido para realizar su obra. Pero no le resulta fácil prepararse para tal misión: su intento de ingresar al seminario de teología de Amsterdam fracasa después de catorce meses de estudio intenso pero inútil. Van Gogh no está hecho para las sutilezas teológicas. Efectúa entonces un curso de tres meses en la escuela evangelista de Bruselas, y en diciembre de 1878, sin esperar siquiera su nombramiento, que vacilan en concederle y que sólo le llegará meses después, parte para la cuenca del Borinage.

Desde hacía un tiempo pensaba en esa región carbonífera de Bélgica; había estudiado sus características y se había convencido de que allí se encontraría a sí mismo a través de la ruda verdad de la gente que la habitaba. "Si pudiese trabajar en el Borinage por tres años —había escrito en noviembre a Théo— aprendiendo y observando siempre, pienso que no volvería sin tener que decir algo que valdría la pena escuchar. Digo esto con toda humildad pero con confianza. Si Dios quiere y me da vida, pronto habré cumplido treinta años, con una experiencia vivida personalmente, con un mejor conocimiento de mi trabajo y con mayor madurez."

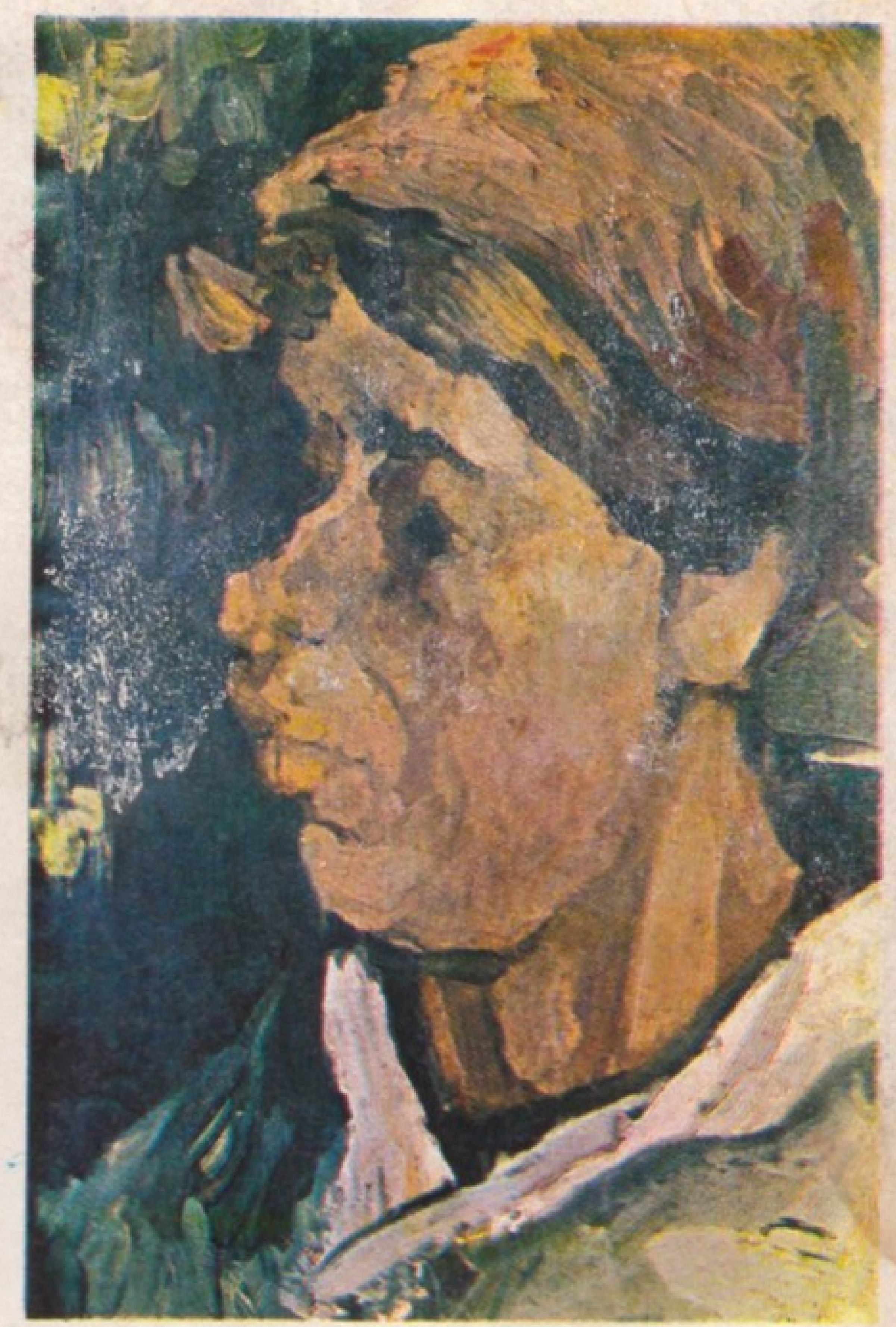
La prédica evangélica entre los mineros del Borinage fue un momento decisivo para Van Gogh. Se sintió finalmente libre, ya no torturado por la aridez de los textos teológicos, ni mortificado por la preceptiva doctrinaria de una religión codificada. A su experiencia en "el país negro" la llama "un curso gratuito en la gran universidad de la miseria". Le hacían compañía la *Biblia* y *La revolución francesa* de Michelet, Dickens y Hugo; y un poco más tarde, *Germinal* de Zola, el Zola que está por escribir a su traductor holandés Van Santen Kalff: "Todas las veces que ahora emprendo un estudio me encuentro con el socialismo." Los libros de Zola eran ya para Van Gogh "los mejores tratados sobre la época actual". Así, el evangelismo y el socialismo humanitario hallaron en él un punto de fusión, de incandescencia, que lo colocaban contra la religión formalista de muchos de sus colegas predicadores que miraban "las cosas espirituales —decía Van Gogh con el más áspero lenguaje— desde el punto de vista típico de los borrachos" y "eran incapaces de emoción humana". Él, en cambio, tenía de la religión una idea viva, incorporada a la realidad de aquella gente con la que había decidido vivir. Su religión se identificaba con esos hombres y con su destino. Para él, San Pablo era "un obrero con los signos del dolor, el sufrimiento, la fatiga y sin ninguna belleza aparente, pero con un alma inmortal", y a la inversa, el minero que salía de la oscura profundidad de los pozos llevaba en sí la imagen de Dios. Pero, por lo demás, Van Gogh ha tomado y toma conciencia de esta "realidad social" en todos los lugares donde se encuentra antes de su viaje a París, realizado en febrero de 1886: Londres, como ya hemos dicho, y Amsterdam, Laeken, Wasmes, Etten, Drenthe, Nuenen y Amberes. Es decir, la realidad que ha observado constantemente y por la que se ha interesado ha sido una sola: la de los hombres que trabajan en las fábricas, las minas y los campos. Aun después de que suspendan su actividad de predicador, juzgada demasiado inoportuna por los incontrolados excesos de celo, ése será siempre el mundo al cual dirigirá su atención, su impulso generoso. Basta recorrer las copiosas y ardientes páginas de su correspondencia para darse cuenta de esto: "Me levanté temprano y vi a los obreros llegar al taller con un sol magnífico. Te habría gustado ver el aspecto particular de este río de personajes negros, grandes y pequeños, antes de entrar en la estrecha callejuela donde ya había poco sol, y luego en el taller (agosto de 1877) . . . Los obreros de esta mina son generalmente flacos y pálidos por la fiebre, tienen un aspecto fatigado y consumido, son de piel oscura y envejecen antes de tiempo; las mujeres son débiles y marchitas. Alrededor de la mina hay miserables viviendas de mineros, con algunos árboles muertos y ennegrecidos, setos de zarzas, montones de estiércol y de cenizas, montañas de carbón inutilizable (abril de 1879) . . . Los obreros de las minas de carbón y los tejedores son también de una raza un poco diferente a la de los otros trabajadores y artesanos, y siento por ellos una gran simpatía . . . El hombre del fondo del abismo, *de profundis*, es el minero; el otro, de aire absorto, casi soñador, sonámbulo, es el tejedor. Hace casi dos años que vivo con ellos y he aprendido a conocer bastante su original carácter, sobre todo el de los mineros. Y encuentro cada vez más algo de conmovedor y hasta de desgarrador en estos pobres y oscuros obreros, que son —podría decirse— los más rechazados de todos, los más despreciados y a los que, en general, con imaginación vivaz pero falsa e injusta, nos representamos como una raza de malhechores y bandidos (agosto de 1880) . . . A los tejedores nunca los oirás lamentarse, aunque su vida es ruda. Supongamos que un tejedor que trabaja duro haga una pieza de sesenta anas * en una semana. Mientras teje, es necesario que una mujer atienda a las canillas, es decir, que arrolle el hilo en los husos; por ende, son *dos* quienes tienen que trabajar y vivir de este trabajo. La ganancia neta del tejedor sobre esta pieza, por ejemplo, es de cuatro florines y medio, y cuando la lleva al fabricante a menudo se le dice hoy, que recibirá una nueva orden sólo ocho o quince días después. Por consiguiente, no solamente el salario es bajo, sino también el trabajo escaso. Por ello, esta gente con frecuencia es nerviosa e inquieta. Es un estado de ánimo distinto del que conocí entre los mineros del carbón, un año en el que hubo una huelga e incidentes similares (1884) . . . Me he mezclado tan íntimamente en la vida de los campesinos, a fuerza de verlos constantemente, a toda hora del día, que no me atrae ninguna otra idea (1885) . . ."

En realidad, los mineros del Borinage, que han comenzado a sentir la necesidad de tener una organización sindical, no llegan a comprender bien a este predicador holandés tan lleno de ardor y de fuego místico, pero comprenden su bondad cuando ofrece todo lo suyo a los pobres, cuando acude al lecho de los enfermos, cuando con vendas impregnadas de aceite cura a los quemados extraídos de la mina después de

* 1 ana : 1,20 m.



1



2



3



4

1. *Detalle del cuadro*
Los comedores de papas,
1885. Laren, col. V W Van Gogh.

2. Cabeza de campesina,
1884-85. París, Jeu de Paume

3, 4. *Busto en bronce y litografía de Daumier, que representan dos personajes del período de la monarquía de julio en Francia.*

una explosión de grisú. De este modo, se han habituado a verlo ir de un lugar a otro, flaco, huesudo, de pelo rojizo, con una camisa de jerga y sandalias en los pies. En cambio, viviendo entre ellos, Van Gogh acaba realmente por descubrirse a sí mismo, por comprender que esa ansiedad que le dilata el pecho, que a veces lo sacude hasta las raíces, no es más que un ímpetu creador que busca la manera de expresarse adecuadamente. Durante dos o tres años había creído, de modo exclusivo, que la expresión más cabal de ese ímpetu podía ser el ejercicio de la virtud religiosa; pero, después de 1880 comprende que puede haber para él otro camino: la pintura. En esa situación, es natural que haga coincidir su nueva elección, que va afirmándose en él rápidamente y con creciente vigor, con el mundo obrero y campesino que ha aprendido a amar. "La mano de un trabajador es mejor que el *Apolo del Belvedere*", ésta es la nueva máxima en la cual se inspira.

Arte y compromiso social en Europa

Es menester decir, además, que un arte de inspiración social, o directamente socialista, en esa época, no era sin duda una exclusividad "vangoghiana". Las ideas del primer socialismo inspiraban ya a muchos artistas, un poco por toda Europa. En la misma Bélgica, justamente en ese período, otro gran artista dibujaba y pintaba sobre temas análogos a los de Van Gogh: James Ensor. Si se contemplan los dibujos de Ensor de 1879 y 1880, se puede reconocer en ellos una clara semejanza con los del primer Van Gogh. Ensor pinta a los personajes más humildes de Ostende: portuarios, mineros, lavanderas; y dedica una serie de aguafuertes a las huelgas de los pescadores. En el mismo año en el que Van Gogh realiza su primera obra maestra, *Los comedores de papas*, entre abril y mayo de 1885, Ensor, en un gran dibujo, esboza la primera idea de la famosa *Entrada de Cristo en Bruselas*, terminada tres años más tarde, y en la cual su anarquismo cristiano se manifiesta con el acre sarcasmo del moralista. Para el movimiento popular belga, esos años fueron los más dramáticos y sangrientos de su historia. Ensor, al recordar ese período, escribió: "Todavía cielos duros, cielos desprovistos de bondad y de amor, cielos cerrados a vuestros ojos, cielos despojados, cielos desnudos y sin consuelo, cielos sin sonrisas, cielos oficiales, en fin, todos los cielos agravan vuestras penas, ¡pobres despreciados y condenados al surco! . . . A veces moríais escupiendo contra las estrellas, y vuestros escupitajos de desprecio formaban constelaciones en el firmamento de los pintores de aquel entonces." En el mismo año, también en Bélgica, Constantin Meunier fundió su primera gran escultura de argumento proletario, y al poco tiempo, en Alemania, Käthe Kollwitz inició sus series de grabados sobre las luchas campesinas y las rebeliones de los tejedores.

Las citas que pueden hacerse sobre este punto serían mucho más abundantes si las extendiéramos hasta el verismo social italiano. Sin embargo, mientras en Italia el verismo social decaía de buen grado en los términos anecdóticos del pietismo propio de De Amicis, en el primer Ensor, como en Van Gogh, la pintura de inspiración social aprovechaba la insuperable lección del gran realismo francés.

La atracción que sintió van Gogh por Millet, Daumier y Courbet es, pues, una consecuencia natural de la orientación de sus pensamientos y sentimientos. También esos artistas habían representado a campesinos, artesanos y gente del pueblo. Pero al mismo tiempo experimenta vivamente la fascinación de Delacroix, de su colorido y su vehemencia. De Daumier, le gustaba en cambio la manera amplia y simple de definir la imagen, así como la capacidad de abordar sin vacilación el núcleo de su tema. A propósito de un dibujo suyo afirmaba: "Debe ser algo bueno sentir y pensar de este modo y pasar por encima de una multitud de otros detalles, para concentrarse en lo que hace pensar y en lo que concierne de manera más directa al hombre como tal, antes que en los prados y las nubes." Daumier le enseñó la manera de acentuar la expresión mediante la deformación realista. Adquirió clara conciencia de la grandeza expresiva de Daumier en 1882: "Te ruego —escribía a Théo— que me digas si se consiguen láminas de Daumier baratas, y si es así, cuáles son. Siempre lo he considerado muy sólido, pero sólo en los últimos tiempos he empezado a pensar que tiene una importancia mayor de lo que ya creía." No es difícil, por lo demás, reconocer la influencia de Daumier en los numerosos diseños y telas que pintó Van Gogh, particularmente entre 1884 y 1885 en Neunen: influencia que se concentra sobre todo en el modo plástico y acentuado de dar relieve a la fisonomía de los personajes. Hay algunas cabezas de tejedores y campesinos pintadas en ese período en las cuales el procedimiento de subrayar determinados valores expresivos, mediante enérgicas deformaciones somáticas, es muy similar al de Daumier, aunque el propósito expresivo de Van Gogh apunta siempre a la dramaticidad de lo real más que a la representación crítica.

Pero también Millet le interesa por esa particular capacidad de "cargar" la expresión. El pensamiento de Millet que más le gustaba es el que dice: "Es mejor callar antes que expresarse débilmente." Esto es justamente lo que pensaba Van Gogh. Por ello, desde esos años quiso hacer cuadros y dibujos que tuviesen como primera cualidad la de "golpear". Hasta en Courbet ve sobre todo el valor del color no usado en sentido naturalista sino expresivo: "Un retrato de Courbet tiene un valor mayor, es enérgico, libre, pintado con toda la gama de bellos tonos profundos, de rojos oscuros, dorados, violetas, más fríos en la sombra, con negro . . . es más hermoso que el retrato de quienquiera que hubiera imitado el color del rostro con una horrible *exactitud*."

Fue justamente considerando los retratos de Courbet que en 1884 tuvo la primera revelación del valor que puede tener el color: "El color expresa cualquier cosa por sí mismo." Uno de los mayores secretos de la intensidad expresiva a la que quería decididamente llegar, se oculta en esta comprobación. Pero siempre como expresión de la realidad, y más aún, del hombre unido a la naturaleza. Van Gogh retomó esta vieja definición baconiana de la técnica con un significado espiritual rico de tensiones emotivas: "No conozco mejor definición de la palabra *arte* que ésta: *el arte es el hombre unido a la naturaleza*; la naturaleza, la realidad, la verdad, pero con un significado, con una concepción, con un carácter que el artista hace surgir y a los que da expresión." La expresión, pues, consistía en "hacer surgir" de las cosas su significado más verdadero. Este principio era, por ende, un principio de fidelidad a lo real, no un camino arbitrario para alejarse de éste; era un principio que se sustentaba en la convicción de que si se olvidaba "que la naturaleza existe", se carecía de "una sólida base".

"Los comedores de papas"

Es con este espíritu, con el que se apresta a abordar el tema de *Los comedores de papas*. La verdad, la realidad y el significado de estos campesinos es una vida de duro trabajo y de penuria. Esto era lo que se necesitaba "hacer surgir". He aquí donde la deformación realista de Daumier lo ayudó magníficamente: simplificar e intensificar, pasando de la caricatura a la concentración dramática. El alma de Van Gogh permanecía siempre enclavada en los valores humanos más profundos del siglo pasado: "He tratado de destacar el hecho de que esta gente que come papas a la luz de la lámpara ha cavado la tierra con las mismas manos que ahora tiende hacia el plato; por consiguiente, hablo de *trabajo manual* y de cómo se han ganado honestamente el sustento . . . Podrá demostrarse que es un verdadero *cuadro campesino, y sé que lo es* . . . Pintar la vida de los campesinos es una cosa seria, y me sentiría culpable si no tratase de crear cuadros que inspiren pensamientos serios a quien piensa seriamente en el arte y en la vida." Tal es, entonces, el núcleo fundamental de la inspiración vangoghiana, y a la autenticidad de tal inspiración él adecua íntimamente su lenguaje figurativo. Pero nadie hasta aquel momento había llevado tan lejos y de modo tan desprejuiciado los supuestos del realismo. Acuciado por la urgencia que lleva dentro de sí, Van Gogh fuerza los términos de éste hasta el máximo de la intensidad emotiva, aun sabiendo que sus resultados dificultarán su aceptación. Pero la nove-

1. El farolero *de Ensor, 1880. Museo de Bruselas.*

2. *Última hoja de la serie "La rebelión de los tejedores":* El fin, *de K. Kollwtiz, 1898.*

3. Interior con tejedores, *de Van Gogh, pintado en Nuenen en 1884. Otterlo, Rijksmuseum Kröner-Müller.*

4. *Un dibujo de Van Gogh.*

5. *Una fotografía del tejedor Dekker, representado muchas veces por Van Gogh en los estudios de tejedores en el telar, en su casa.*

6. *Un dibujo de Van Gogh.*



1

dad de esta obra y de otras pinturas del mismo período surge justamente de esto. En otras palabras, Van Gogh, con esta tendencia a forzar el lenguaje realista, está abriendo por su cuenta, aislado, el camino hacia una nueva libertad expresiva. Digamos también que abre el camino a la que constituirá una importante tendencia del expresionismo moderno, es decir el camino que tiende a traducir todo elemento de la representación en elemento impregnado psicológicamente de emoción, de interioridad. Se trata de insuflar a la realidad el soplo ardiente de la propia fuerza interior, para que surja de ella toda verdad recóndita. Hasta la materia pictórica, hasta el empaste del color debe estar mezclado con la esencia de la verdad de la cual es vehículo expresivo.

Al hablar todavía de los *Comedores de papas*, Van Gogh agrega: "Considero erróneo dar a un cuadro de campesinos un tipo de superficie lisa y convencional. Si un cuadro de campesinos huele a tocino, a humo, a vapores que se elevan de las papas hirvientes, está bien, no es malsano; si un establo huele a estiércol, está bien, pues éste debe ser el olor de un establo; si un campo huele a trigo maduro, a papas, a guano y a estiércol, está muy bien " Es ésta la razón por la cual ha pintado las cabezas de sus campesinos sentados alrededor de la mesa como "papas polvorientas" sin pelar, y por lo que le gustaba tanto la frase de un crítico que, a propósito de los campesinos de Millet, decía que estaban "pintados con la misma tierra" que sembraban. Esto es lo que significaba para él ser un "zapatero" antes que un "músico de colores" Sobre el tema de los comedores de papas se conocen dos dibujos, una litografía, un bosquejo en yeso negro y tres cuadros, de los cuales el de la colección V W Van Gogh es la versión final. Estas obras son el fruto final de su estadía en Nuenen, que duró de diciembre de 1883 a noviembre de de 1885. Había abandonado Bélgica para retornar a Holanda en abril de 1881 y se había establecido en Nuenen después de trabajar en Etten, La Haya y Drenthe.

Durante los dos años que permaneció en Nuenen pintó incansablemente, sin consideración alguna por su salud: "Vivo para pintar y no para mantener mi cuerpo con buena salud", escribe a Théo. Y continúa: "Creo poder concluir, sin exageración, que mi cuerpo resistirá todavía por unos años, quizá de seis a diez años. No tengo intención de cuidarme, ni de rechazar las emociones y las penas: me es relativamente indiferente vivir durante un tiempo más o menos largo Vivo como un *ignorante* que sólo sabe una cosa con certeza: que debe terminar al cabo de algunos años una obra determinada El mundo no me interesa sino en la medida de la deuda que siento tener para con él, y de la obligación —puesto que he caminado en él durante tantos años—, de dejarle por gratitud algunos recuerdos, en forma de dibujos o cuadros que no han sido concebidos para satisfacer una u otra tendencia, sino para expresar un sentimiento humano sincero."

La lucidez y la clarividencia de esta carta son impresionantes. En ella Van Gogh fija también el momento de su muerte con alucinante seguridad: su cálculo resultó exacto, pues la carta es de 1883 y Van Gogh morirá siete años después. Pero esta conciencia de su destino explica, justamente, el ardor de su trabajo. En Nuenen pintó por lo menos 185 telas, a las que se agregan unos 250 dibujos: un cuarto de toda su producción. Un centenar de estos cuadros están dedicados a los campesinos y los tejedores, otros a paisajes y naturalezas muertas. Con respecto a las naturalezas muertas de Van Gogh, Picasso dijo un día: "Es magnífico inventar temas nuevos. Mirad un poco a Van Gogh: ¡papas, esta cosa informe! ¡Haber pintado papas o medias viejas es formidable!" Sin embargo, los cuadros de naturalezas muertas eran cuadros "neutrales", cuadros que salían de la temática general en la que trabajaba con el máximo empeño. Pero incluso las naturalezas muertas derivaban de las mismas pasiones, de las mismas ideas morales, de los mismos impulsos que animaban a las telas en las que sus tejedores y campesinos repetían con dolor y grandeza los gestos de su vida cotidiana.

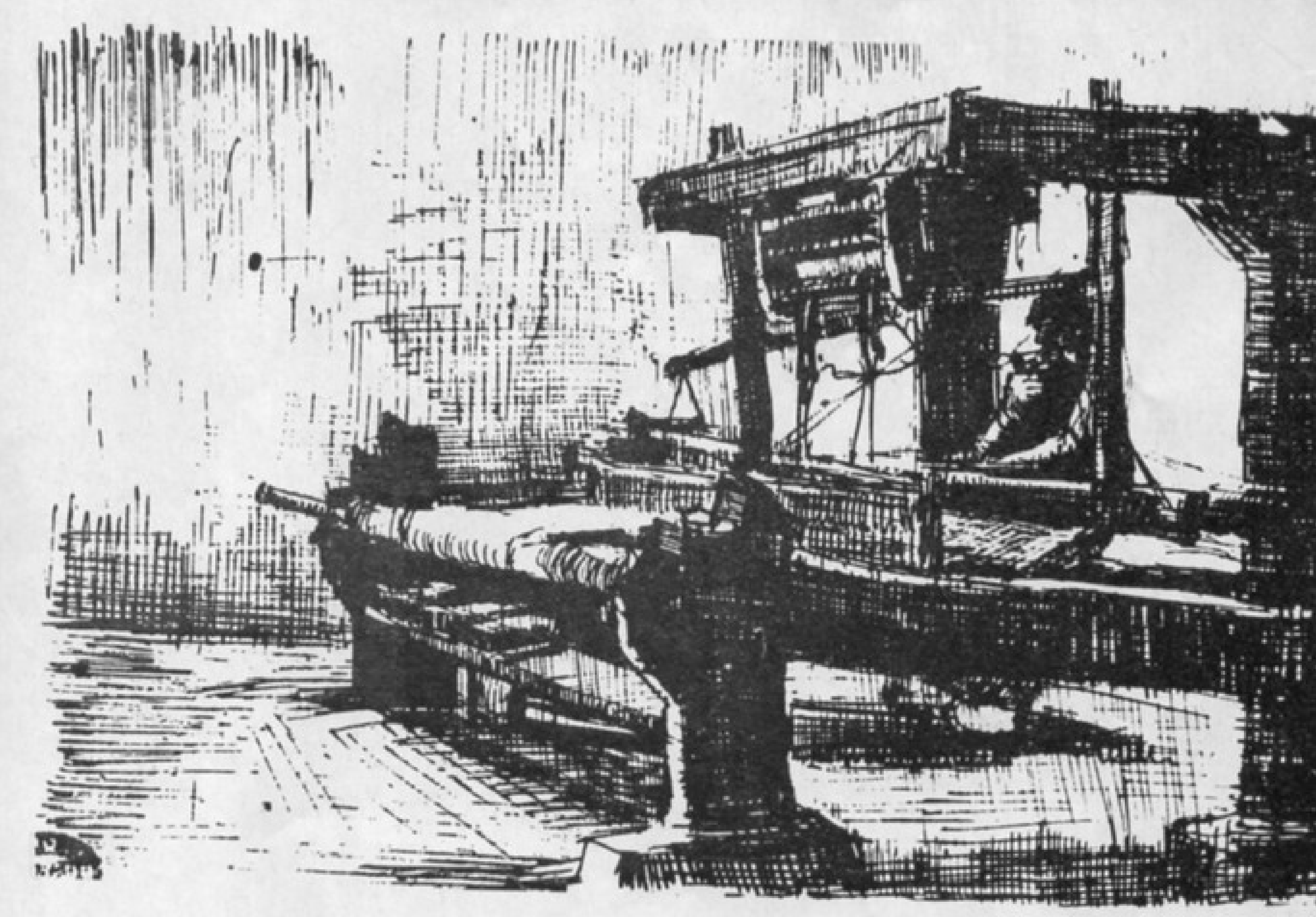
Los valores de la Comuna

Tal era Van Gogh antes de llegar a París, a comienzos de 1886. Es un hombre que se ha formado en los ideales de mitad del siglo XIX, en los sentimientos del primer socialismo, impregnado de mesianismo humanitario. Cuando en sus cartas evoca el reciente y glorioso pasado democrático de Francia, no vacila en proclamar que su puesto está en las barricadas, como "revolucionario y rebelde", y afirma con convicción: "Como hombre y como pintor, la generación del 48 me es más cara que la del 84, pero en lo que concierne al 48 estoy contra Guizot y con *los revolucionarios*, con *Michelet* y con los pintores campesinos de Barbizon." En el fondo de estos sentimientos, siente también la exigencia de algo que renueve el mundo y la sociedad. Poco antes de llegar a la capital francesa, escribe a su hermano Théo: "Estamos en el último cuarto de un siglo que acabará con una gran revolución. Nosotros, ciertamente, no conoceremos los tiempos mejores, el aire puro y la sociedad renovada que surgirán después de estos grandes huracanes. Pero una cosa importa, y es no dejarse engañar por la falsedad de la propia época, o al menos no hasta el punto de no compulsar las horas funestas, sofocantes y depresivas que preceden a la tormenta. ¿Ves? Lo que reconforta es no tener siempre que andar con los propios sentimientos y las propias ideas, y poder colaborar y trabajar con un grupo." Cuando piensa en París, piensa, por lo tanto,

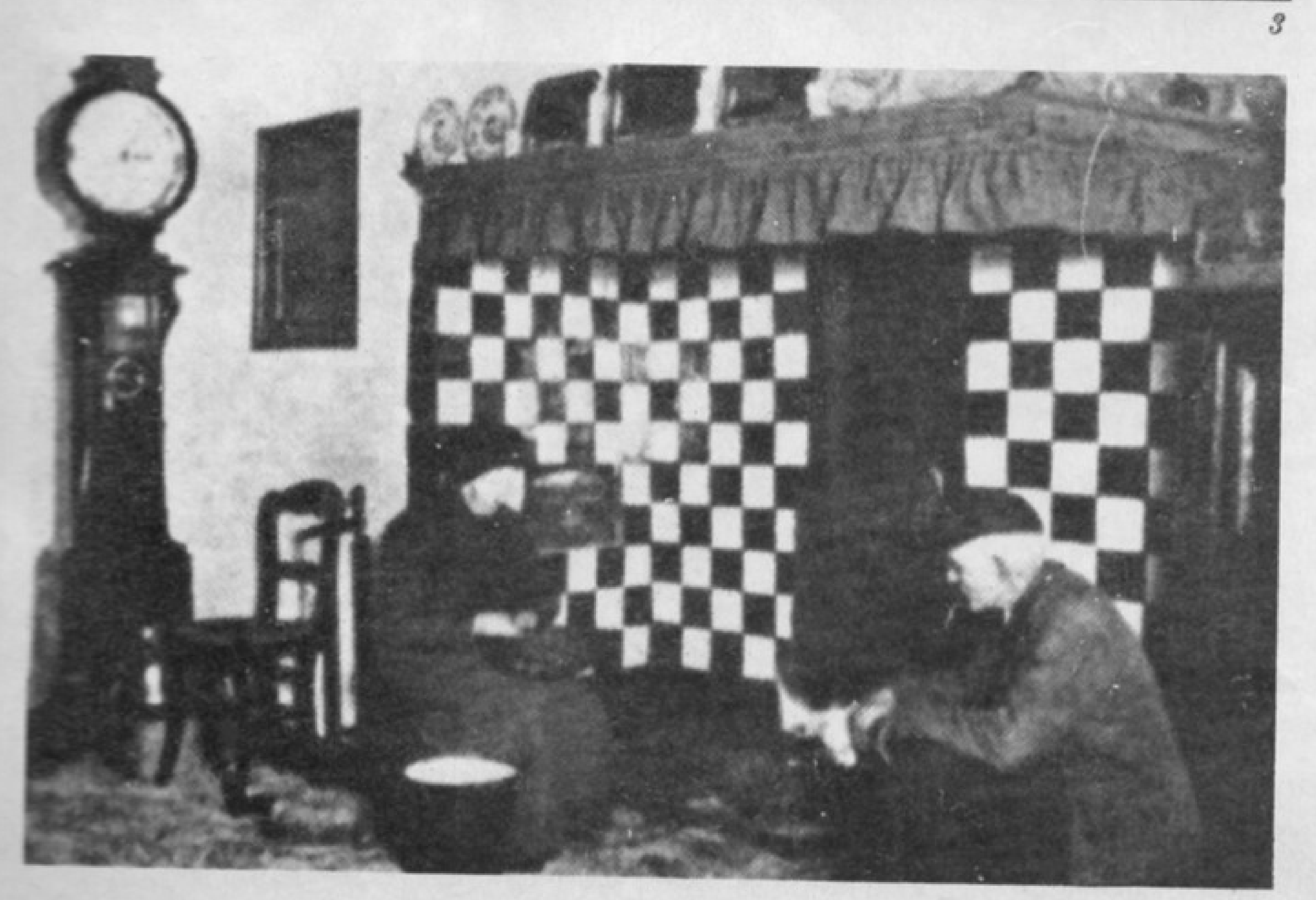
2



3



4



5



6



en un clima, un ambiente, un grupo de pintores que "sientan" como él; en resumen, piensa en una Francia como la de Millet, Courbet y Daumier. Pero París ha cambiado profundamente. Millet ha muerto en Barbizon en 1875, Courbet se ha extinguido en el exilio dos años después, Daumier ha cerrado los ojos en Valmodois en 1879, mientras el reflujo revolucionario ha creado una situación dura y difícil para todos aquellos artistas, los más vivos, los más grandes de Francia, que de algún modo estaban ligados al movimiento del arte democrático. El clima de la Tercera República no es, pues, nada vivificante. Las esferas oficiales siempre habían manifestado desconfianza y rechazo hacia los artistas partidarios del realismo en el arte. Frente a los cuadros de estos pintores, el conde Nieuwerkerke, Director Imperial de las Bellas Artes bajo Napoleón III, había afirmado desdeñosamente: "Es pintura de demócratas, de gente que no se cambia la ropa interior y que quiere imponerse a todos los hombres del mundo; es un arte que no me gusta; más aún, que me disgusta." Y en general, ésta había sido siempre la actitud de la crítica de moda. Hojeando los periódicos de la época, se podrían reunir centenares de páginas de improperios contra los artistas realistas. Pero si antes, para dar un ejemplo, los críticos se lanzaban contra la imagen violenta del *Hombre con la azada* de Millet, ahora, después de los pavores provocados por la Comuna * veían los resplandores de los incendios del 89 y las picas de los campesinos en rebelión hasta detrás de la dulcísima figura del *Angelus*. Pero las invectivas y los escarnios más malévolos se dirigían sobre todo contra Courbet, el pintor que había sido el presidente de la Federación de artista comuneros. Alejandro Dumas, hijo, después de la Comuna, se había encarnizado con él con gran virulencia literaria: "¿Bajo qué cielo, mediante qué estercolero, qué mezcla de vino, cerveza, moco corrosivo y flatulenta tumefacción ha podido desarrollar esta calabaza sonora y peluda, este vientre estético, encarnación del Yo imbécil e impotente?" Y Barbey d'Aurévilly había declarado: "Sería necesario mostrar a toda Francia al campesino Courbet encerrado en una jaula de hierro al pie de la Columna Vendôme. Se podría cobrar la entrada para verlo."

Este odio contra Courbet, que halló su culminación en la afirmación del pintor Meissonier, déspota del Salón de 1872 ("para nosotros, en adelante será necesario que Courbet haya muerto") se había extendido

* Gobierno revolucionario –proletario y comunitario– surgido de la revuelta popular desatada en París, en mayo de 1871, contra la Asamblea Nacional, de mayoría realista, electa después del armisticio franco-prusiano. La represión de las tropas legalistas, que entraron en París dos meses más tarde fue sangrienta.



2



3



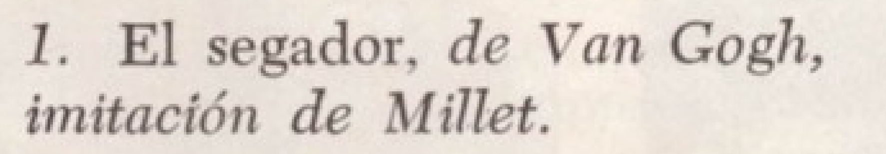
4



5



6

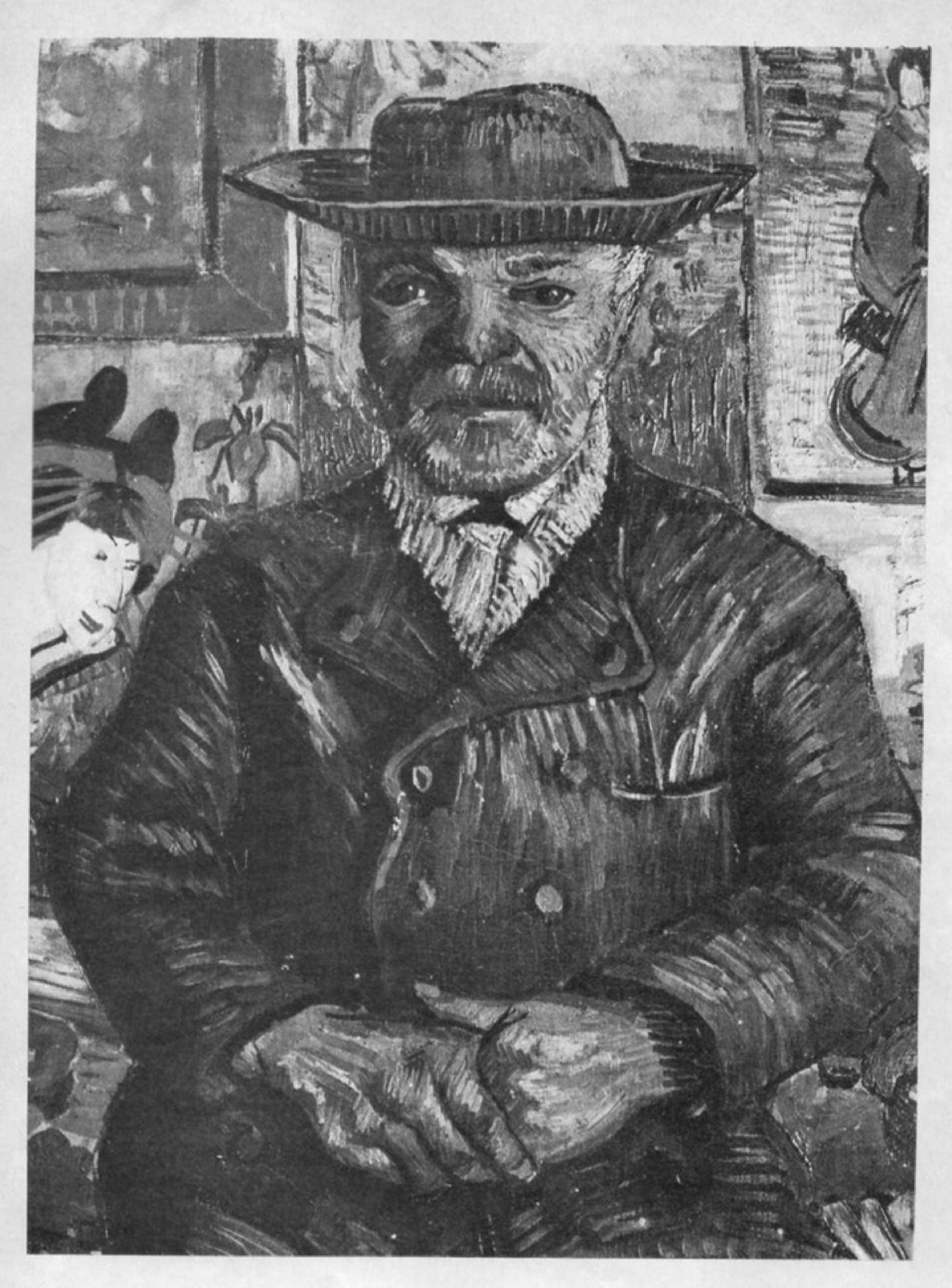


1. El segador, *de Van Gogh, imitación de Millet.*

2, 3. *Dibujos de campesinos realizados en Nuenen en 1885.*

4. *Una caricatura de Zola, en la época de* Germinal, *de* J. Veber.

5, 6. *Dibujos de Van Gogh en sus cartas*





2

1. Retrato del "padre" Tanguy, *1887-88. París, col. Niarchos.*

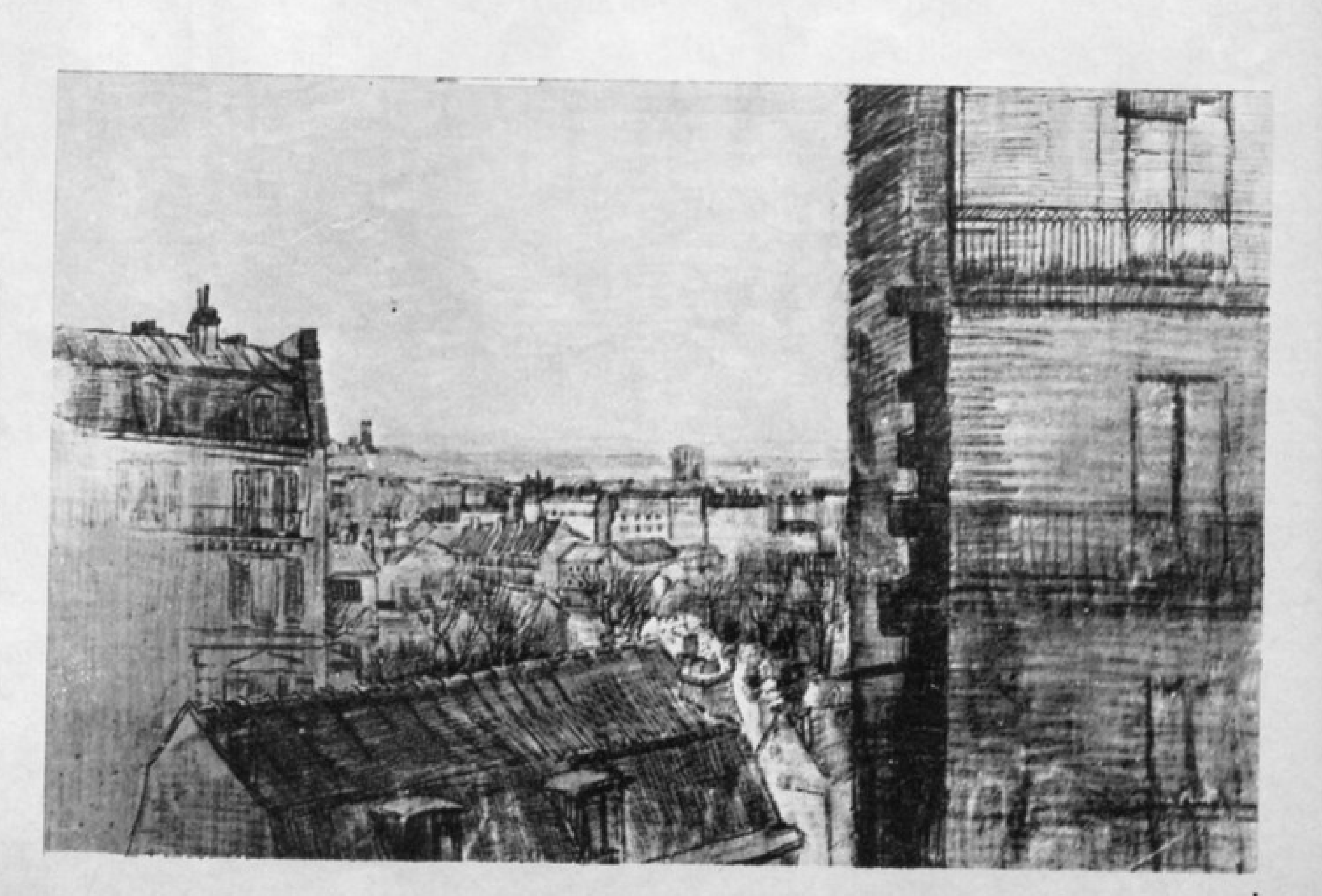
2. Recuerdos del restaurante "Au Tambourin", donde Van Gogh expuso con Anquetin, Bernard y Gauguin. París, Jeu de P

3. Vista de Montmartre, dibujo de Van Gogh. Amsterdam. Stedelijk Mu

4. Vista de París, desde la habitación de Vincent. Amsterdam. Stedelijk Muse



3



4

a los impresionistas, pintores que provenían, en general, de las posiciones estéticas del realismo de Courbet. Este prejuicio contra los impresionistas perduró durante largo tiempo. Robert Rey cuenta al respecto un episodio bastante significativo, sucedido en 1919. Una mañana de ese año, el ministro francés de Instrucción Pública visitaba el Museo de Luxemburgo, acompañado por el director Léonce Bénédite. De pronto se detuvo ante el *Hombre con camisa roja* de Carolus Duran, y lleno de desconfianza ante tal abundancia de carmín, apuntó con el paraguas hacia la tela y dijo, dirigiéndose hacia el director, con tono confidencial y cargado de sospechas: "Dígame, Bénédite, ¿no es un poco impresionista su amigo Carolus Duran?"

Esa presión hostil de la crítica oficial y burguesa, junto con la decadencia y la extinción del fervor ideal que abundaba en el movimiento artístico en los años anteriores a la Comuna, constituyó una causa importante del alejamiento de los artistas de la visión realista. Los problemas de las relaciones entre ciencia y pintura, los problemas de la técnica, de la luz, de la objetividad en la transcripción pictórica de la visión de la naturaleza tendieron a sustituir, y sustituyeron, a los problemas de contenido que antes habían preocupado a los artistas tanto realistas como románticos. Naturalmente, estos hechos no quitan nada a la renovación del lenguaje pictórico realizado por los impresionistas, pero son hechos de naturaleza histórica y cultural que es de indudable importancia destacar, sobre todo en relación con las reacciones de Van Gogh durante su período parisino.

Desde la primera muestra de los impresionistas, que se había realizado en 1874, hasta el año en que Van Gogh llega a la capital francesa, el progresivo desarrollo del impresionismo llega hasta la experiencia del divisionismo. La situación no es ni siquiera la de algunos años antes, en los cuales el grupo de los impresionistas representaba una unidad vital; es justamente en 1886 cuando se deshace el vínculo entre ellos.

Van Gogh en París

Tal es, pues, el ambiente que Van Gogh encuentra en París. Llega con los problemas, las ansias y la pasión de un arte realista, de un arte profundamente ligado a los valores de la redención del hombre, y se encuentra de pronto ante una situación diferente. El terreno histórico y cultural sobre el que había crecido el arte que él amaba estaba por entonces trastornado o destruido. Los impresionistas, únicos herederos de aquellas ideas, se desgarraban —son sus palabras— en "desatrosas guerras civiles", tratando de morderse la nariz con un celo digno de mejor causa". En resumen, esperaba encontrar en París "hombres", pero sólo encuentra "pintores que (le) disgustan como hombres". Su fervor choca, así, con una realidad fría, limitada, donde se consideran "literatura" las verdades que Van Gogh había aprendido a creer entre los mineros, los campesinos y los tejedores de Bélgica y Holanda. Se había desplomado un mundo; la derrota de la Comuna había provocado una ruptura profunda con el pasado y Van Gogh, con su aguda sensibilidad, lo advirtió dolorosamente.

El período parisino duró dos años; dos años de búsqueda, de orientación y de inquietud. Vivió con su hermano Théo, quien había abierto un negocio de arte, por cuenta de Goupil, en una planta baja de una calle secundaria. Théo exponía a los maestros del impresionismo, tratando de competir con su *marchand* oficial, Durand-Ruel, pero al mismo tiempo había junto a él un grupo de jóvenes todavía desconocidos, pero que se harían famosos al poco tiempo. Eran Georges Seurat, que tenía entonces veintisiete años; Paul Signac, que tenía veintitrés; Toulouse-Lautrec, de poco más de veintiuno; Paul Gauguin, que había llegado a la pintura más tarde que los otros y era el mayor del grupo: treinta y ocho años; y por último Emile Bernard, el más joven, que apenas había cumplido dieciocho. Con estos amigos se encuentra y discute Van Gogh durante su período parisino. Hasta ese momento su pintura había sido oscura, con colores neutros buscados pacientemente en la paleta; pero ahora lo atraen vivamente las telas luminosas, claras y brillantes de los impresionistas. Pero lo que más le atrae es lo que hace Seurat y las nuevas teorías del color que éste ha elaborado y aplicado a su trabajo: recuérdese que cuando Van Gogh llega a París, George Seurat hacía ya dos años que había pintado el cuadro-manifiesto del neoimpresionismo: *La gran escudilla.*

El mismo Seurat, al atardecer y en la mesa del café, le explica las nuevas teorías del color analizando los diversos tonos de luz de la lámpara de petróleo. La mezcla de los colores particulares y de los mismos esfumados no se realiza en la paleta sino en el ojo del observador; el pintor debe pintar según la técnica de la descomposición prismática de los colores; es decir, debe pintar sirviéndose de colores puros. Esta es la esencia del divisionismo. Se trataba, en resumen, de aplicar científicamente todo lo que los impresionistas habían hecho de manera empírica. De este modo, Seurat había llevado hasta sus últimas consecuencias los descubrimientos de los primeros maestros del impresionismo, resolviendo plenamente y a su manera, el problema de una pintura que viva en su totalidad por las virtudes inherentes a la luz natural.

Van Gogh y el impresionismo

Más allá de toda otra consideración, el descubrimiento del color-luz fue para Van Gogh una verdadera revelación. Los cuadros que pintó en los dos años pasados en París son el signo más evidente de esto. Naturalezas muertas, vistas de los suburbios: en estas telas aclara rápidamente su registro cromático y comienza a servirse de las nuevas teorías, aunque sin llegar nunca a un resultado "científico". Hasta parece que ha olvidado su pasado reciente, perdido como está en esa búsqueda. Los personajes dolorosos que habían inspirado sus cuadros holandeses han desaparecido. ¿Puede pensarse, entonces, que ha abandonado todas sus preocupaciones anteriores? Es la época en la cual pintó el mayor número de autorretratos: una serie admirable de 23 telas que alcanzan un grado de intensidad expresiva que admite pocos parangones. En estos autorretratos puede adivinarse la tensión que continúa abrigando el pecho de Van Gogh: los ojos fijos, la piel estirada, la barba erizada y ese aire agreste, interrogador, de víctima inocente. Se escruta a sí mismo. Estos autorretratos no son "ensayos", "búsqueda" de colores. En ellos Van Gogh se abandona a su impulso, a su perturbadora pasión por la verdad. Ahora el color es claro, limpio, también puro, pero en él no hay nada de "positivista"; es decir, el color, aunque en una gama distinta, conserva toda la carga expresiva y toda aquella vibración psicológica a la que ya él había llegado; más aún, no sólo las conserva sino que las lleva a un grado superior de agudeza.

Es evidente que la poética del impresionismo y el divisionismo es demasiado estrecha para él. Por ello, en esos días parisinos, si bien por un lado aprendió de los impresionistas y de Seurat la necesidad de dar al color toda su vivacidad, por otro lado se inclina más a escuchar a Gauguin cuando éste da las premisas de una crítica al impresionismo, premisas que serán adoptadas, en general, por una importante tendencia del arte contemporáneo. En sus conversaciones, Gauguin, al referirse a los impresionistas y sus continuadores, deja caer a veces frases como la siguiente: "Todo ese conjunto de colores justos y sin vida es una mentira." Son juicios que más tarde Gauguin fijará también en el papel: "Los impresionistas miran a su alrededor con el ojo, en lugar de dirigirse al centro del pensamiento ... Cuando hablan de su arte, ¿de qué se trata? De un arte puramente superficial, hecho de menudencias, meramente material, donde no hay pensamiento." Van Gogh siente que estos juicios responden a lo que también él piensa, y que en ellos está la continuidad con lo que ya ha hecho o tratado de hacer hasta ese momento. Además, en el impresionismo había también esa especie de optimismo epidérmico que, unido a la óptica naturalista, le fastidiaba y acababa por irritarlo.

Estos motivos fueron, en conjunto, la verdadera causa de la fuga de Van Gogh de París. En febrero de 1888 lo encontramos en Arles, en Provenza. En una de las primeras cartas a Théo escribe: "Veo que lo que he aprendido en París *se esfuma*, y que vuelvo a las ideas adquiridas ... antes de conocer a los impresionistas. Y no me asom-

Pinturas de Van Gogh del período de Arles:

1. Campamento gitano: las carretas.
París, Jeu de Paume

2. Los girasoles.
Munich, Neuepinakothek

3. Vista de Arles.
Munich, Neuepinakothek

4. La habitación de Van Gogh en Arles, 1889. *París, Jeu de Paume*



3



2

4

1. La "casa amarilla", cuya parte derecha ocupó Van Gogh y que fue destruida por un bombardeo aéreo durante la guerra pasada.

2. Autorretrato, *dibujo de Van Gogh.*

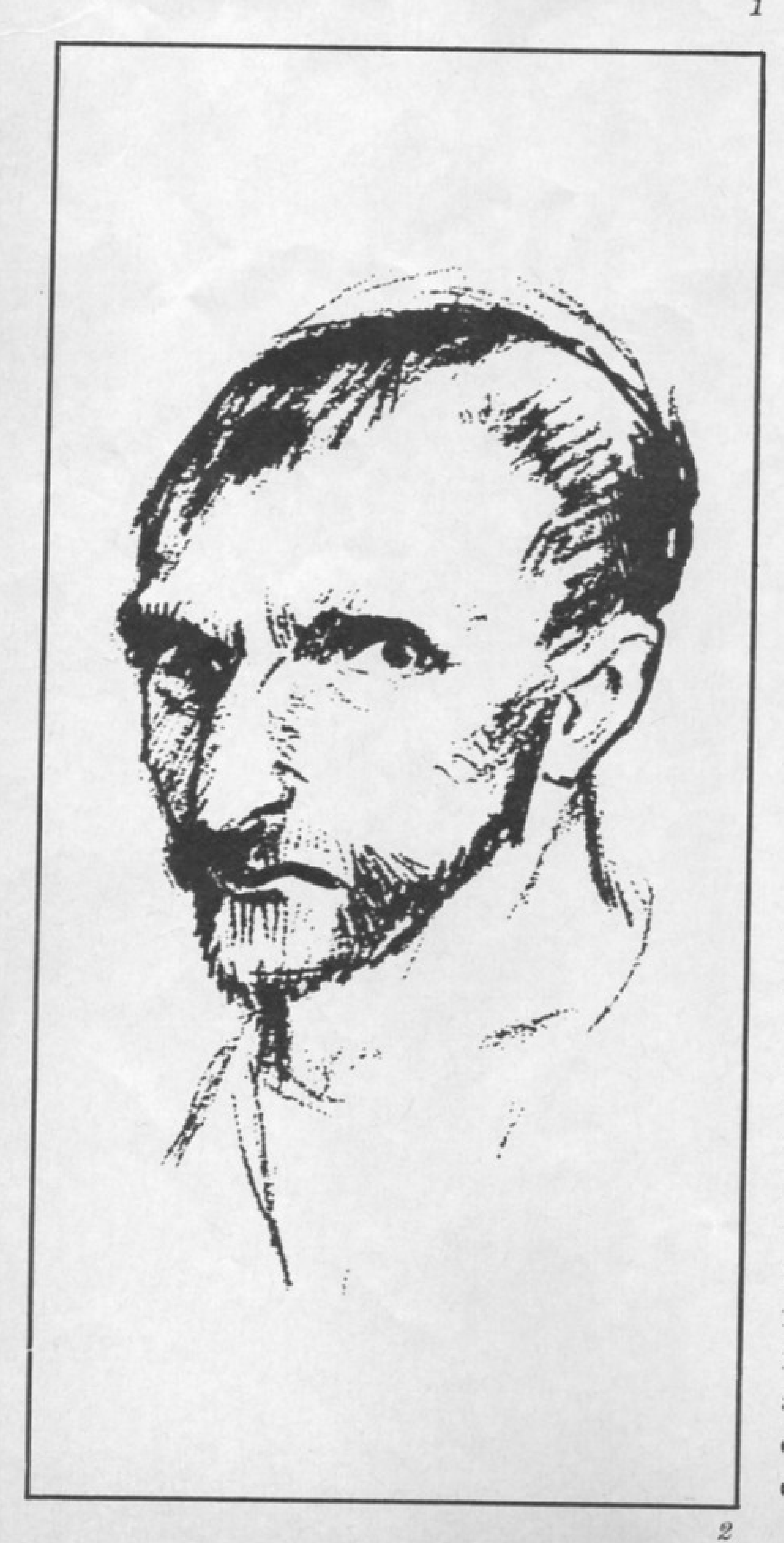
3. Paisaje de Saint-Remy. *Amsterdam, Stedelijk Museum*

4. Corredor del Hospital Saint-Paul, *1889. Nueva York, Museo de Arte Moderno*

5. El Paseo de los presos, *1890 (según Doré). Moscú, Museo de Arte Occidental*



1



2

braría mucho que dentro de un tiempo los impresionistas criticasen mi estilo, que ha sido fecundado más por las ideas de Delacroix que por las suyas. Porque en lugar de tratar de traducir exactamente lo que tengo ante los ojos, me sirvo del color del modo más arbitrario para expresarme vigorosamente." Esto no significa, sin embargo, que olvide la lección aprendida en París; significa solamente que la someterá sin titubeos a sus propias exigencias, violando cualquiera de sus principios toda vez que sea necesario. ¿En qué se convierte en Provenza, la enseñanza de Seurat? Para darse cuenta, basta mirar un momento los cuadros que Van Gogh pintó en este período: los puntos coloreados de Seurat se alargan, se convierten en líneas, luego en líneas ondulantes, circulares, casi en imágenes intangibles de las energías que llenan la naturaleza.

Provenza como Japón

Al llegar a este punto hay otro componente de la pintura de Van Gogh que es absolutamente necesario recordar: la del arte japonés. Se trata de un componente que se inserta en sus estilos de una manera determinante. Es sabido que por aquel entonces estuvieron muy de moda las estampas japonesas y que más de un pintor se deleitaba con ellas; pero nadie experimentó más su fascinación que Van Gogh. La primera viva impresión la tuvo en Amberes en 1885, cuando compró algunas a un marinero. Luego vio un gran número de ellas en París, en lo de Tanguy, un viejo ex comunero que las tenía en su negocio de pinturas junto con cuadros de Cézanne. Esas estampas le hicieron entrever por vez primera la posibilidad de salir de la pintura negra; a través de los ejemplos de Hokusai, Utamaro, Kesai Yeisen e Hiroshige, le inspiraron las primeras soluciones del color unido, límpido y sin sombras, y le sugirieron el dibujo sintético, de línea fluida y ondulada. La mayor conquista estilística de Van Gogh en Arles se produjo cuando esa línea se identificó con el color, esto es, cuando logró mantener el carácter de tal dibujo usando el pincel embebido de colores vivos, los colores del neoimpresionismo. La fascinación que sobre él ejerce el arte japonés es tan grande que le hace ver hasta la Provenza como una especie de Japón. Esta analogía reaparece frecuentemente en sus cartas: "Si no cortan el césped quisiera rehacer este esbozo Una pequeña ciudad rodeada de campos florecidos de amarillo y violeta sería verdaderamente un hermoso sueño de estilo japonés." Y más adelante: "En lo que respecta a permanecer en el sur, veamos un poco: la pintura japonesa gusta, se sufre su influencia; todos los impresionistas tienen esto en común. Entonces, ¿por qué no ir al Japón, es decir, a lo que corresponde al Japón, al sur? Creo que ahora, a pesar de todo, el porvenir del arte se encuentra en el sur." Igualmente, en su habitación coloca sobre las paredes estampas japonesas, y se lamenta de no poder adquirir más: "He leído que Bing realiza una muestra japonesa En ciertos momentos me parece terrible no poder ya adquirir tantas japonerías. Mientras tanto es mejor tratar de hacerlas nosotros mismos."

Lo que admira en los japoneses es que el artista "dibuja rápidamente, muy rápidamente, como un rayo" Es un artista con nervios, dice, "más sensible", con un sentimiento "más simple" Su sueño es llegar a una transcripción inmediata, rápida y espontánea de la emoción, y justamente es en Provenza donde se realiza su sueño. Después de unos meses, en efecto, se da cuenta de que el prodigio se produce, que "la emoción, la sinceridad del sentido de la naturaleza" son "tan fuertes" que "las pinceladas se suceden una a otra" sin pensar en ello, mientras que "las relaciones entre los colores" se ordenan naturalmente, "como las palabras en un discurso o una carta" De este modo, cae el último obstáculo que lo separaba de la identificación de sí mismo con el medio pictórico: desde este momento, materia, dibujo y color forman parte integrante de su emoción, de su visión, de su contacto profundo con la realidad que lo rodea.

El Japón imaginario de Van Gogh y la particular interpretación del arte japonés que ha dado constituyen otro de esos misteriosos estímulos que le han permitido comprenderse a sí mismo en la naturaleza de su impulso creador. Ni qué decir que los cuadros de Van Gogh son algo muy diferente, en su espíritu y en su estilo, de las estampas japonesas. En Van Gogh, el color se convierte en pura exaltación lírica, en vibración agudísima del sentimiento, en ascenso cósmico. Si Cézanne, al pintar el paisaje de la Provenza, buscaba en él casi la estructura geológica, el espesor, la plenitud plástica, en cambio Van Gogh buscaba el sentido del pánico, el vértigo de la luz, todo lo que en el paisaje del Mediodía libera una embriaguez sin límites. "Es una naturaleza que arde", escribió. No hay que olvidar tampoco que es un hombre del norte y que, por ende, el sol intenso del Mediodía actúa sobre él como vino que se sube a la cabeza.

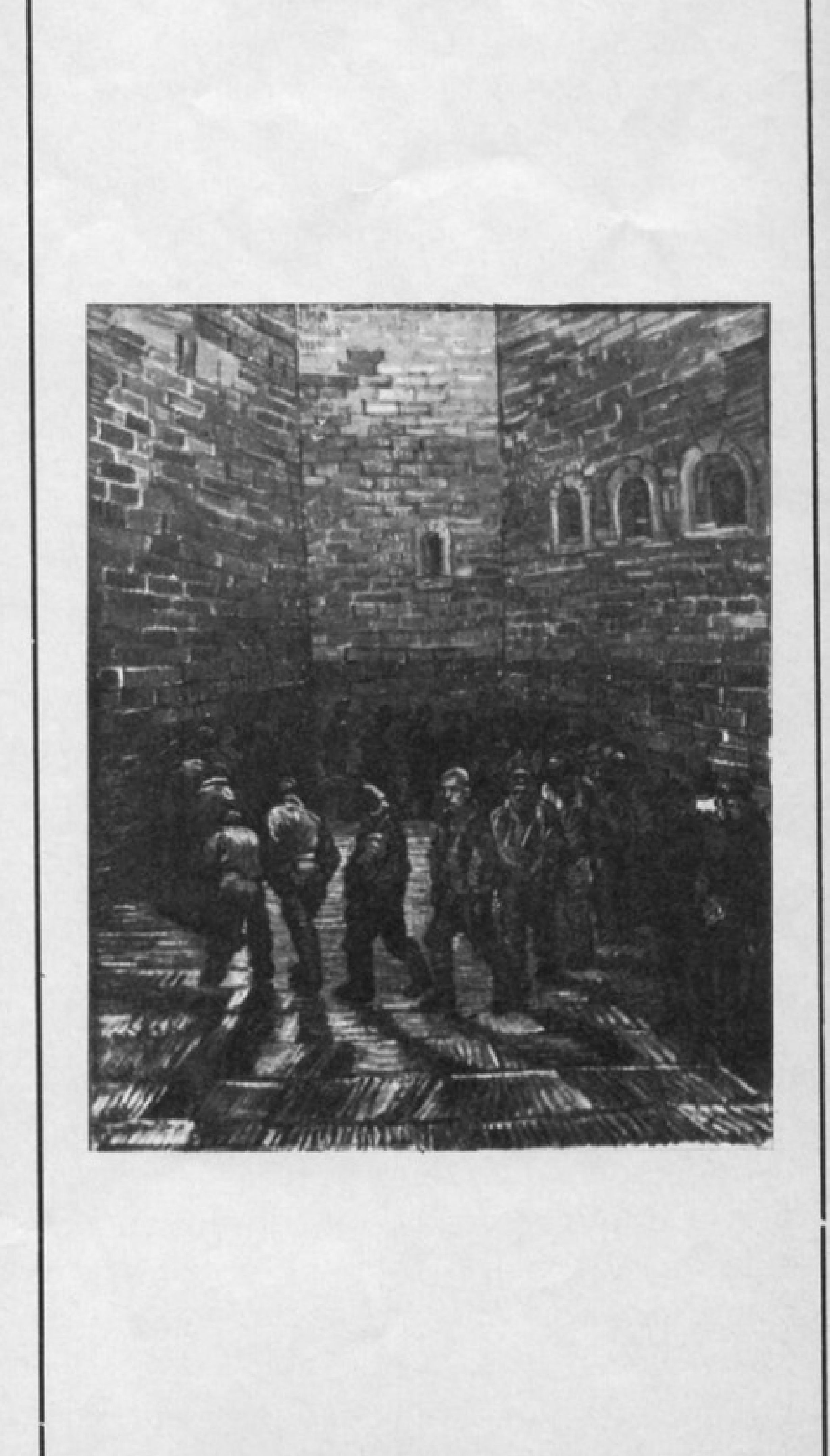
La poética de Van Gogh

La labor que realiza en los primeros meses de su estadía en Arles, de marzo a agosto, es realmente enorme: los vergeles en flor, la serie del puente del Anglois, los barcos y el mar de Saintes-Maries, los campos de cereales, los girasoles, los personajes de Arles: "Trabajo siempre a pleno mediodía, a pleno sol, sin ninguna sombra, en los campos de cereales, y gozo como una cigarra." Sin embargo, no hay que pensar que Van Gogh, sumergido en la naturaleza provenzal, dejó de lado todas sus preocupaciones. No, por cierto, las preocupaciones materiales, que bien o mal su hermano Théo trata-

3



4



5

ba de resolverle, sino aquellas preocupaciones profundas que siempre lo habían atormentado, sobre todo la preocupación de no hacer un arte gratuito, de puros valores formales, de no utilizar el color solamente como encanto o magia. No deja de pensar, pues, que no es la técnica, la luz, las teorías impresionistas y divisionistas las que pueden determinar la obra: "Me parece cada vez más que los hombres son la raíz de todo y esto me inspira continuamente un sentimiento de melancolía por no estar en la verdadera vida, en el sentido de que quisiera trabajar más en la carne que en el color." A este pensamiento de esos días se agrega lógicamente este otro, con el cual Van Gogh demuestra que no pretende en modo alguno renunciar a la experiencia expresiva de *Los comedores de papas*: "Mi gran deseo es aprender a hacer deformaciones, inexactitudes o cambios del natural; mi deseo es que surjan también mentiras, si se quiere, pero mentiras que sean más veraces que la verdad literal." Y cuando pinta a los campesinos, a la gente simple de Arles, todavía piensa en Zola: "¡Ah, mi querido hermano!, las buenas gentes no verán en estas exageraciones más que la caricatura. Pero nosotros hemos leído *La tierra* y *Germinal*, y si pintamos un campesino, queremos hacer ver que esta lectura ha terminado por encarnarse en nosotros."

La poética de Van Gogh se va concretando poco a poco con la mayor claridad, junto con el aumento cada vez más tormentoso de su presencia en el mundo. Tiene clara conciencia de estar buscando "una técnica cada vez más simple que no sea impresionista". El color se convierte en sus manos en una violenta metáfora, cargado de ese *pathos* subjetivo que se transformará en un dato fundamental de la inquietud expresiva moderna. Baña la realidad con las oleadas de su alma, la mira a través de la lente de su agitación interior. En setiembre de ese año, hay momentos en los que la tensión llega al máximo. Son los días en los que pinta el *Café de noche*, obra en la que se realiza plenamente una famosa afirmación suya: "He tratado de expresar con el rojo y el verde las terribles pasiones de los hombres." Sin embargo, hasta en un cuadro como éste hay algo sutil, algo que mantiene el drama como bajo una película transparente de "alegría japonesa". Pero, ¿hasta cuándo resistirá esta película? "He tratado de expresar —cuenta a Théo— que el café es un lugar donde podemos arruinarnos, volvernos locos, cometer un delito. En fin, he tratado mediante contrastes de rosa claro, rojo sangre y heces de vino, de dulces verdes Luis XV y Veronés en contraste con verdeamarillos y duros verdeazules, todo eso en una atmósfera de horno infernal y de azufre pálido, de expresar algo así como la potencia tenebrosa de un matadero."

Leyendo estas líneas no puede pensarse que Van Gogh perdió la conciencia estilística de sus modos figurativos, ni siquiera en los momentos de mayor tensión. Y examinando los cuadros desaparece toda duda. La exaltación de Van Gogh, sus zozobras, sus repentinos frenesíes, sus terrores nunca dejan de expresarse en el cuadro en lenguaje pictórico. Hasta el cuadro más velozmente pintado, "como en un sueño", presenta esta subyugante conciencia estilística. Es evidente que el lenguaje pictórico de Van Gogh es diferente del de cualquier otro artista de la época; es un lenguaje que rompe con toda regla anterior, pero que siempre tiene coherencia interna, rigor interno: la coherencia y el rigor de no traicionar en lo mínimo las trepidaciones, los impulsos, los éxtasis y el ardor que vibraban en él hasta los límites extremos que puede alcanzar la sensibilidad de un hombre.

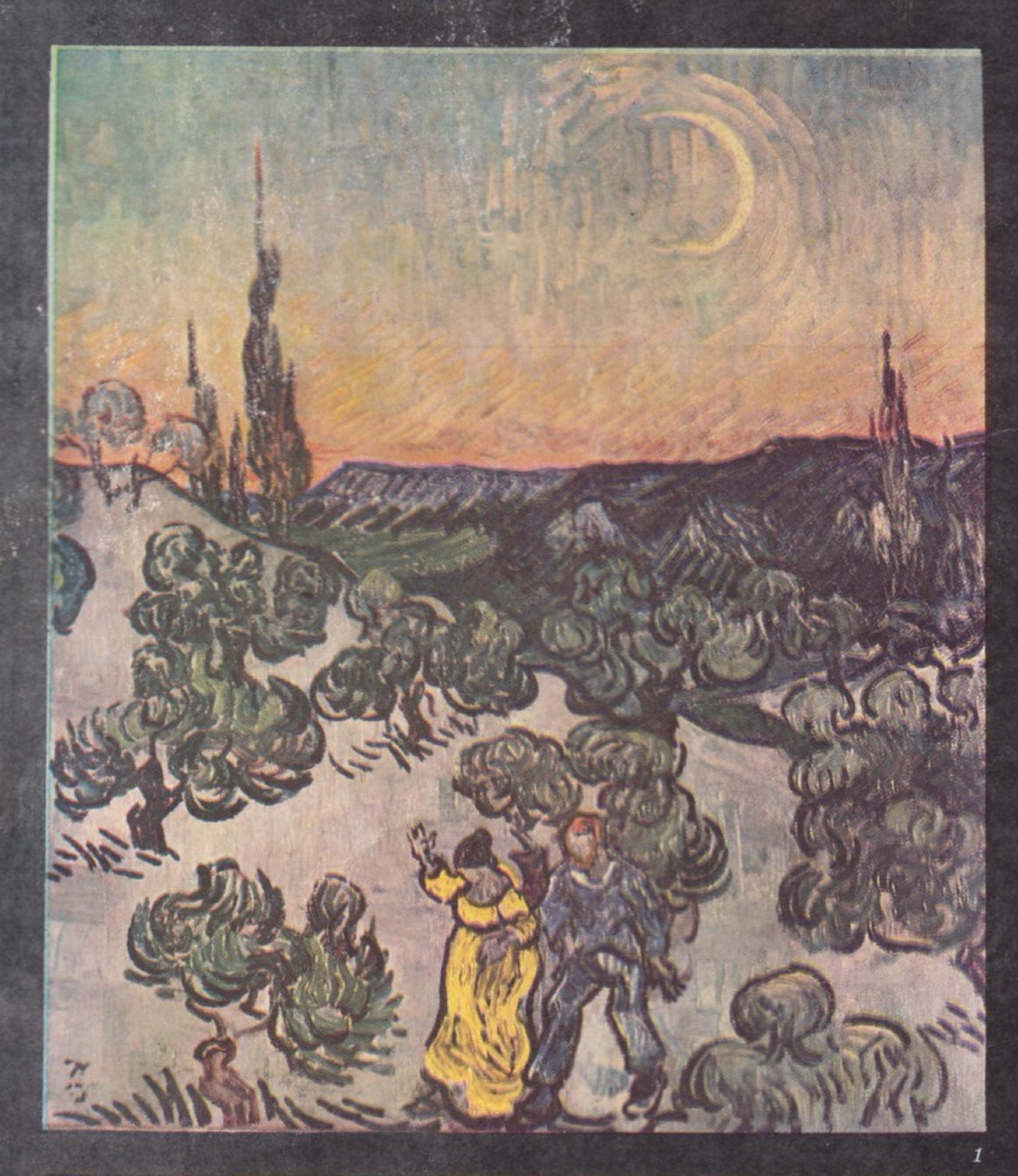
Van Gogh creó sus modos expresivos, liberándolos de todo elemento superfluo, de todo freno previo, en el interior de esa suprema sensibilidad. Era el único camino que tenía para "volcar" en la tela el mundo que le oprimía el pecho. En los cuadros de Van Gogh ya no hay desorden, no hay nada que se salga de manera absurda de la verdad de la expresión. Por lo demás, ni siquiera en aquel setiembre de 1888 la tensión dramática constituye la única trama de su inspiración. Pasa todavía de la tensión dramática al abandono embriagador a la naturaleza, a momentos de pura, indecible y sublime dulzura, como aquél en el que pintó su habitación; cuadro lleno de verdes, lilas pálidos, anaranjados, rosas, azules y amarillos. Sin embargo, siente en el fondo la convicción — que trata de ignorar, pero por momentos aflora— de que entre el artista y su tiempo, entre el artista y la sociedad, se ha abierto un abismo infranqueable, que durante mucho tiempo impedirá el encuentro y la fusión de ambos. "La prostituta —escribe en agosto a Bernard— tiene más mi simpatía que mi compasión. Al ser exiliados de la sociedad y rechazados por ésta, como lo somos tú y yo, artistas, ella es ciertamente nuestra amiga y hermana."

Contra esta situación de aislamiento hay, sin embargo, una esperanza: la de fundar una especie de asociación de artistas, una suerte de "atelier" del Mediodía, donde se pueda trabajar en grupo y no sentirse más solo. Es una de sus ideas fijas, sobre la cual vuelve confusamente con frecuencia. Sería menester que los artistas trabajasen juntos, dice, "como hacían los viejos monjes, los hermanos de la vida común de los brezales holandeses". Sólo en esto habría una posibilidad de salvación. "Me convenzo cada vez más de que los cuadros que sería necesario pintar para que la pintura actual se hiciese auténtica y se elevase a una altura equivalente a las cumbres serenas alcanzadas por los escultores griegos, los músicos alemanes y los novelistas franceses, superan la potencia de un individuo aislado." Es también una carta a Bernard, enviada en agosto del mismo año. Algunos meses después, Paul Signac, que fue a encontrarse con él, cuenta: "Nunca olvidaré su habitación tapizada de paisajes delirantes de luz... Me habló durante todo el día de pintura, literatura y socialismo."

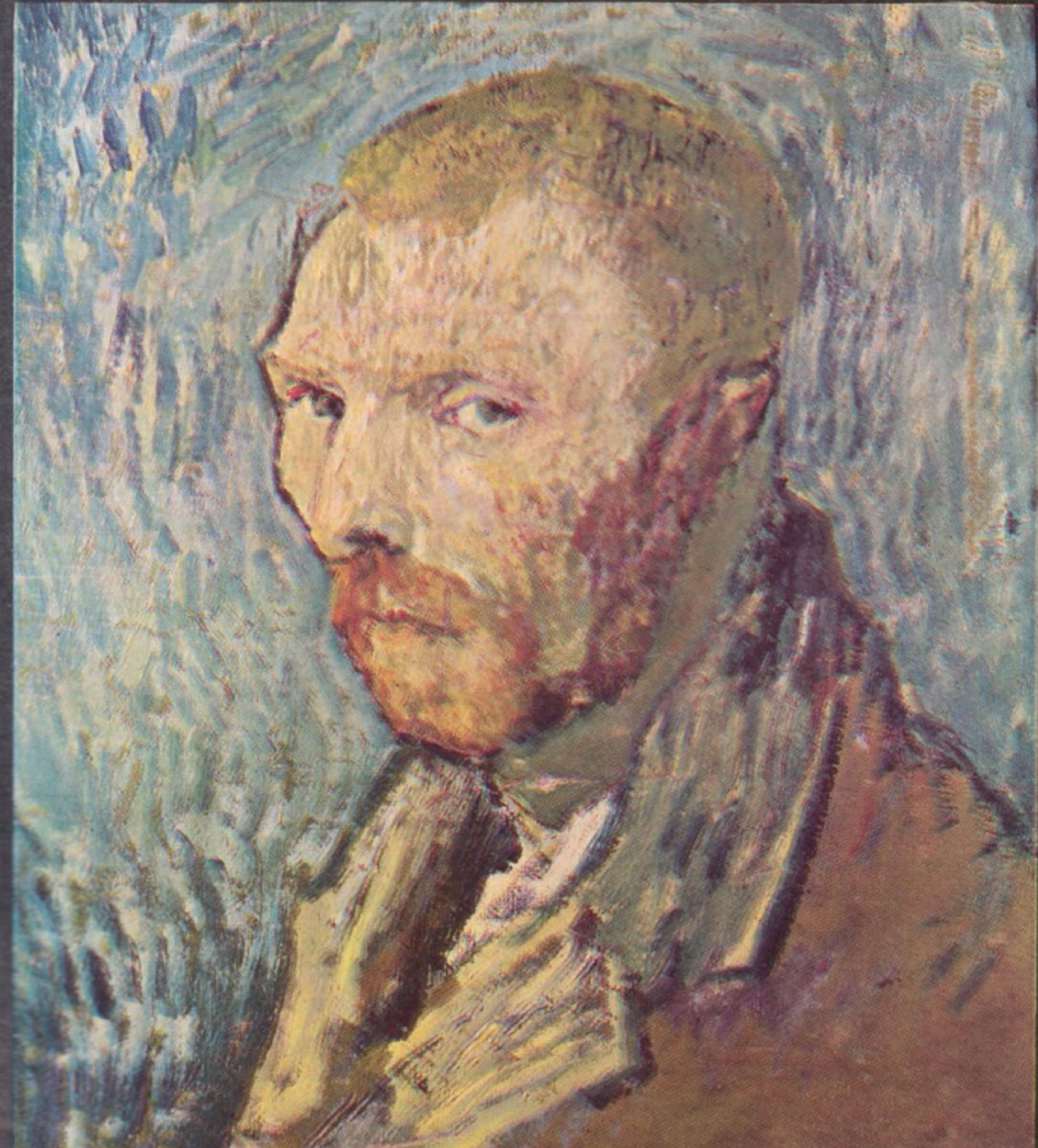
Van Gogh y Gauguin

Pero se produjo un hecho que disipará también esa esperanza. Después de insistir mucho para que su hermano Théo ayude a la empresa, logra persuadir a Gauguin, que se encuentra en Pont-Aven con serias dificultades financieras, de que se vaya con él a Provenza. No se trataba todavía de la comunidad artística soñada, pero siempre era un comienzo. Además, Gauguin era el pintor que más estimaba, para el cual preconizaba la "victoria". Ya no estaría más solo: podría trabajar junto a un amigo. Sin embargo, en esta misma felicidad saboreada de antemano se originará el primer acto de la tragedia.

Gauguin llega a Arles el 20 de octubre. La acogida de Van Gogh es afectuosa y llena de atenciones. Ha preparado la casa para el huésped, ha organizado los días. Así se desarrolla el trabajo. Pintan, comen juntos, van juntos a buscar a las muchachas del burdel de la *Rue du Bout-d'Arles*, pasan la noche en el café. Gauguin hace de maestro y Van Gogh lo escucha y recibe dócilmente sus consejos. Se sabe cuáles podían ser los consejos de Gauguin en materia de pintura: el simbolismo del color, la síntesis decorativa, el mito primitivo, pintar "corriendo una cortina" delante del modelo. Justamente en esos días de Arles, por lo demás, escribía a Bernard: "Quisiera alejarme lo más posible de todo lo que trasmite la ilusión de un objeto." Van Gogh trata, pues, de seguir esas indicaciones. Agradece a Gauguin sus primeras enseñanzas parisinas, que lo han ayudado a superar el naturalismo impresionista. Hasta pinta sin tener el modelo ante sus ojos, cosa absolutamente insólita en él. Pero pronto las imposiciones de una personalidad autoritaria como la de Gauguin comienzan a pesarle, las reglas que éste le dicta no lo satisfacen, más bien lo traban, le impiden ser él mismo. Por otra parte, Gauguin es rígido, carente de delicadeza e incapaz de ver las cosas desde un punto de vista que no sea el suyo. Así, después de algunas semanas Van Gogh reacciona y lo contradice, hasta que la oposición se exaspera. El 23 de diciembre escribe a Théo: "Creo que Gauguin se ha desilusionado un poco de la pequeña ciudad de Arles, de la casita amarilla en la cual trabajamos y sobre todo de mí." Al día siguiente se produce una querella y Van Gogh arroja un vaso contra el amigo. Este hecho induce definitivamente a Gauguin a partir. A la mañana del día siguiente hace los preparativos y al anochecer sale de la casa solo. De pronto siente detrás de sí pasos precipitados. Se da vuelta y ve a Van Gogh que lo está siguiendo con una navaja en la mano. Gauguin no necesita



1



2

1. Paisaje nocturno

2. Autorretrato, *1889. Oslo, Galería Nacional*



1

hacer ningún gesto; le basta mirarlo duramente para que Van Gogh huya y vaya a refugiarse en su habitación. Lo que sucede después es el episodio más conocido de la vida de Van Gogh, relatado por el cine, divulgado por las novelas y analizado por médicos y psiquiatras. Van Gogh, como para infligirse un castigo, se corta el lóbulo de la oreja izquierda y luego, después de envolverlo en un pañuelo, va a ofrecerlo a una pobre muchacha del burdel, a la cual había cobrado afecto.

Toro y matador

Entre las tantas interpretaciones de este episodio, vale la pena recordar la de J Olivier, un ciudadano de St. Rémy-de-Provence, quien relaciona sus detalles, tan absurdos, con el ceremonial primitivo de las *corridas*. Es indudable que Van Gogh, en Provenza, fue a ver corridas de toros. En sus cartas habla de ellas más de una vez. Ahora bien, en el curso de estas lides, después que el toro ha sido abatido, existe la costumbre de tronchar una oreja y ofrecerla a una dama. Quien realiza el gesto es el matador victorioso. "Estoy plenamente convencido —afirma Olivier— de que esta costumbre llamó mucho la atención de Van Gogh. Por consiguiente, los dos actos esto es, el tronchamiento de la oreja y su posterior ofrecimiento a la dama) no carecen de coherencia, sino que constituyen una sucesión normal para quien conozca la costumbre. Van Gogh cortó la oreja, la suya, como si fuese al mismo tiempo el toro vencido y el matador. Una confusión en la mente de la misma persona entre el vencedor y el derrotado. Esto nos sucede con frecuencia a todos. Puede haberle ocurrido a Van Gogh la noche en que fue ofendido y provocado por Gauguin."

Después de este gesto, Van Gogh se encerró en su casa, donde, postrado, se atormenta profundamente. La policía de Arles, presumiblemente advertida por la muchacha de la *Rue du Bout-d'Arles*, lo despierta a la mañana siguiente. Tan pronto comienza a comprender, tan pronto vuelve en sí, pregunta por Gauguin y pide que permanezca a su lado. Pero Gauguin ha partido, ha abandonado Arles para siempre, y con él se aleja también para siempre la idea del *atelier* del Mediodía. El abandono del amigo y el derrumbe de sus sueños lo arrojan a una crisis profunda. Se lo traslada al hospital y se lo encierra, en la celda de los locos. Es el 26 de diciembre de 1888. Desde este momento, las crisis, con variados intervalos, continuarán hasta el fin. Sale del hospital el 7 de enero, pero vuelve a él a pedido de un grupo timorato de ciudadanos de Arles que solicita su internación al alcalde. Quien lo tiene en tratamiento es el doctor Rey: "Rey dice que en vez de comer lo suficiente y de manera regular, me he mantenido con café y alcohol. Lo admito, pero la verdad es que para alcanzar el elevado tono amarillo que he logrado este

verano tuve que forzar un poco las cosas." Está débil; a los momentos de tensión siguen momentos depresivos, no obstante lo cual pinta. Al parecer, pintó hasta durante su primera internación. Cuando todavía no había cicatrizado la oreja herida, realizó los dos famosos autorretratos: *Autorretrato con la oreja cortada* y *El hombre con la pipa.* Luego pintó naturalezas muertas, paisajes y los retratos del doctor Rey y del cartero Roulin.

Pero Arles ya le resulta insoportable: toda esa gente respetable, esos "virtuosos indígenas", como los llama, que lo han hecho encerrar, constituyen una vecindad demasiado fastidiosa. Si esta gente "protesta contra mí, yo protesto contra ellos", escribe resentido. A comienzos de mayo, por intervención de Théo y deseo suyo, se traslada al sanatorio de Saint-Paul, cerca de Saint-Rémy, a veinte kilómetros de Arles. Sin embargo, su salud no mejora. Pero, ¿qué importa? Como dijo una vez, ha nacido "para pintar, no para mantener el cuerpo con buena salud" Así, su programa de trabajo vuelve a ser un programa de dedicación total: "Trabajo como un verdadero poseso, siento más que nunca un obstinado furor de trabajo. Y creo que esto contribuirá a curarme."

La ronda del prisionero

Permanece en el hospicio de Saint-Paul alrededor de un año. En este período realiza un centenar de paisajes, un grupo de naturalezas muertas y de retratos, sus cuatro últimos autorretratos y por lo menos un centenar de dibujos y acuarelas. Además, vuelve insistentemente a sus primeros amores figurativos, Millet, Delacroix, Rembrandt y Daumier, de quienes hace unas cuarenta copias.

Ahora bien, parece que la búsqueda de una equivalencia emotiva con los aspectos de la naturaleza, se hace aún más aguda en él. Los cipreses alargados, los olivos que se tuercen y el trigo seco, árido y crepitante reaparecen continuamente en sus telas; la pincelada se hace más desenvuelta, se ensortija, se desmenuza, se vuelve más larga y ondulante, mientras el color tiende cada vez más a aumentar de luminosidad. Casi todos los días Van Gogh sale a pintar a los campos a la mañana temprano, seguido por un guardián que lo vigila. Pero trabaja también en el hospital. El parque del hospicio lo atrae y en octubre pinta una vista del mismo. Es un cuadro de una dulce luz desleída, que se apresura a describir en una magnífica carta dirigida al querido Bernard: "Una vista del parque de la casa de salud en la que me encuentro: a la derecha una faja de terreno gris y un lado de la casa. Unas matas de rosas marchitas a la izquierda del parque; ocre rojo, tierra quemada por el sol, cubierta de ramas de pino caídas Una pared, también en ocre rojo, detiene la vista y sólo es superada por una pequeña colina violeta y ocre amarillo. El primer árbol tiene un tronco enorme, pero ha sido partido por un rayo y segado;; sin embargo, una de sus ramas laterales se estira hacia lo alto y vuelve a caer en una cascada de ramas de color verde oscuro. Este gigante triste, como un ser orgulloso pero abatido, contrasta, si se lo considera como un ser viviente, con la pálida sonrisa de una última rosa que florece delante de él. Un rayo de sol, el último rayo, exalta hasta el naranja la copa ocre .. Comprenderás que tal combinación de ocre rojo, verde atenuado por el gris, trazos negros que delimitan el contorno, te da una sensación de angustia similar a la que sufren a menudo mis compañeros de desgracia."

Pero no es fácil seguir los cambios de humor que acompañababan al trabajo de Van Gogh en esos días. Si contemplamos el autorretrato de setiembre de 1889, vemos un rostro consumido, pequeño, que da la sensación de una extrema fragilidad. Es un retrato hormigueante de pinceladas azules, amarillo-rosadas, verde-amarillas, pinceladas que parecen obedecer a agudas descargas de tensión psicológica. El *Autorretrato* de noviembre es similar, pero hecho con ondulantes listones de verdes sobre los que se destaca una cabeza amarillo-leonina, intensa, con una mirada perdida y doliente. A través de estos autorretratos puede intuirse un estado más depresivo que excitado, mientras que en otros cuadros se tiene la impresión inmediata de un renacer del ardor que tenía al llegar a Arles. Sea como fuere, lo cierto es que Van Gogh vive con una latente sensación de opresión, que se concreta en febrero de 1890 con la imagen tomada de Doré, *La ronda de los prisioneros.* Esa fila de encarcelados que caminan en círculo uno detrás del otro, entre muros cuyo fin no se ve, vigilados por una guardia y por dos hombres de galera, adquiere, en este punto de la biografía de Van Gogh, un significado de alarma y de pesadilla. Al mirar este cuadro, se tiene la sensación de que se siente preso en una trampa, y encerrado por todas partes.

Ya unos meses antes había escrito a su hermano Théo una carta que insinúa tal situación: "Si no tuviese tu amistad trataría de suicidarme, y aunque yo sea un cobarde, acabaría por lograrlo." Parece que ya en Saint-Paul hizo una primera tentativa de resolver su problema con el suicidio, bebiendo trementina e ingiriendo la pasta de los colores. La segunda vez, siete meses después de salir del hospicio de Saint-Rémy eligió un medio más seguro.

Una época de rebelión para el arte

En 1947, Antonín Artaud publicó un libro titulado *Van Gogh, el suicida por causa de la sociedad.* ¿Hasta qué punto puede considerarse válida una tesis de este tipo? Ciertamente, buscar una explicación del llamado "caso Van Gogh" únicamente en el ámbito de la patología, como han hecho

1. La casa del doctor Gachet, en un dibujo de Van Gogh. Amsterdam, Stedelijk Museum

2. Théo Van Gogh, en una fotografía de la época de Auvers-sur-Oise. Laren, col. V W Van Gogh

3. El doctor Gachet, fotografía. Auvers-sur-Oise, col. Paul Gachet.



2



3

1. El Jardín del Dr. Gachet, *junio de 1890. París, Jeu de Paume*

2. Retrato del Dr. Gachet, *junio de 1890. París, Jeu de Paume*



1



2

algunos, parece un modo de eludir el problema más que de resolverlo. Van Gogh no es un "caso", o por lo menos no es un caso aislado. Reducido al caso puramente patológico, explicado su suicidio exclusivamente a la luz de la ciencia médica, nos quedarían por explicar muchos otros casos que se produjeron entre 1870 y los primeros años de 1900, similares —total o parcialmente— al suyo. Digamos, en cambio, que Van Gogh es el primer caso *evidente*, o uno de los primeros, de toda una serie. Entonces, deja de ser un caso para indicar una situación, esto es, la situación de malestar que se manifestaba como hecho general de la cultura. Son los valores ideales del siglo XIX los que entran en crisis en el momento en que la sociedad burguesa, que los había creado desde el Iluminismo en adelante, se separa de ellos y los repudia de mil modos diversos. Por otra parte, ¿qué fuerza real podían tener en muchos artistas e intelectuales los sentimientos mesiánicos, utópicos o libertarios de tantos sectores del primer socialismo europeo? Contra la dureza de una realidad ya consolidada en poderes retrógrados, la generosidad de los impulsos estaba fatalmente destinada a ceder. La libre incorporación del intelectual o el artista a la sociedad se hacía cada vez más difícil o directamente imposible, a menos que se convirtiese en un exponente del conformismo de la cultura oficial.

No es difícil comprender que esto engendró el estado de inquietud que invade por esa época a tantos escritores, poetas y artistas. Van Gogh fue el primer caso evidente en el arte, como Rimbaud fue quizás el primer caso evidente en la literatura. Por algo, ciertas páginas lúcidas y convulsas de la *Temporada en el Infierno* se asemejan tanto a algunos cuadros de Van Gogh: "Mi salud estaba amenazada. Me acosaban terrores. Caía en sueños de varios días y, al levantarme, continuaba con los sueños más tristes. Estaba maduro para la muerte y mi debilidad me conducía por un camino de peligros hacia los confines del mundo . . ." Al igual que Van Gogh, Rimbaud vio destruirse, con el fin de la Comuna, aquello en lo que había creído. También él tuvo un sueño de redención: "Hay destrucciones necesarias . . . Hay viejos árboles que es necesario cortar, y otras sombras seculares cuya amable frecuentación perderemos. Lo mismo esta sociedad: pasarán sobre ella las azadas, las zapas y los rodillos niveladores. Todo valle será colmado y las colinas arrasadas, los senderos tortuosos se harán rectos, y los accidentados, llanos. Se desplomarán las fortunas y se abatirán los orgullos individuales. Un hombre ya no podrá decir: 'Soy potente porque soy más rico'. La amarga envidia y la admiración estúpida serán sustituidas por la pacífica concordia y el trabajo de todos para todos."

¿No hay en estas líneas la misma visión de Van Gogh sobre una revolución futura? ¿No es la misma ansia que se expresa en el deseo de "tiempos mejores", de "aire puro", de "una sociedad renovada después de estos grandes huracanes"? La renuncia de Rimbaud a la poesía y a su verdadera vocación parece madurar después del fracaso de ese gran sueño; la conclusión trágica de Van Gogh parece madurar cuando se extingue en él toda esperanza de poder vivir de acuerdo con sus propios ideales, cuando desaparece hasta la última posibilidad de vivir en comunión con los otros, en un grupo que sustituya de algún modo a la sociedad a la que el artista no puede incorporarse.

También la fuga de Gauguin a las islas Marquesas es una actitud de protesta. Hay en él una verdadera acritud hacia la sociedad "criminal" y "mal organizada", la sociedad "gobernada por el oro"; es un auténtico desprecio hacia los enfrentamientos de la "lucha europea por el dinero". Por ello, se siente un extraño en la sociedad y también él, antes de la fuga final, tienta, como Van Gogh, la solución del suicidio e ingiere arsénico. ¿Tiene acaso un significado distinto la voluntaria soledad de Ensor, quien durante más de medio siglo se encierra en su casa de Ostende, desde donde envía sus mordaces imágenes de una humanidad absurda y grotesca? ¿Y el terror que circula como un hálito frío en los cuadros que pinta Munch apenas dos años después de la muerte de Van Gogh? ¿No es también en ellos, y en el destino mismo de este artista, donde la tensión llegará al extremo de un desequilibrio psicológico, en forma similar al arte y a la suerte de Van Gogh? Los ejemplos de este tipo son mucho más abundantes de lo que se suele pensar. Pero bástenos decir que los mencionados son ejemplos sintomáticos de artistas. Los síntomas que ellos presentan están destinados, al cabo de pocos años, a aumentar y estallar en las vanguardias, aunque de las maneras más opuestas. Y nadie pone ya en duda que en las vanguardias europeas, desde el expresionismo hasta el dadaísmo y el surrealismo, había una protesta y una polémica implícitas frente a todo lo que en la sociedad oprime y mortifica al hombre.

La enfermedad mortal

El 17 de mayo de 1890 Van Gogh abandona Saint-Rémy y llega a París. Théo, después de mucho buscar, le había encontrado una ubicación más próxima a la capital, en Auvers-sur-Oise, veinte kilómetros al norte, a sólo una hora de tren. Allí inició tratamiento con el doctor Gachet, quien en su juventud había sido amigo de Cézanne, Pissarro y otros impresionistas. Johanna Bonger, esposa de Théo, cuenta así la llegada de Van Gogh a París: "Esperaba encontrar un enfermo, pero el hombre que estaba delante de mí era robusto, con anchas espaldas, tez sana, una sonrisa en los labios y aire decidido . . . Evidentemente, su estado había sufrido nuevamente uno de esos inexplicables y repentinos cambios que el reverendo Salles ya había observado en Arles . . . Permaneció con nosotros tres días, siempre alegre y sociable . . . Pero Vincent pronto se dio cuenta de que la animación de París era dañina para él; además, no veía la hora de ponerse a trabajar. Por lo tanto, el 21 de mayo partió para Auvers."

En cuanto al trabajo, pintó setenta cuadros en poco más de dos meses: retratos, naturalezas muertas, paisajes. Sus últimas obras maestras fueron el *Retrato del Dr. Gachet*, el *Municipio de Auvers*, el *Trigal bajo el cielo tempestuoso* y, por último, en vísperas de su muerte, *Trigal con cuervos*. ¿Es posible leer un presagio de su fin en estas telas? Es difícil decirlo; sin embargo, es cierto que en estas dos últimas obras, sobre todo en la segunda, el temor a la soledad está presente como nunca. *El trigal con cuervos*, pintado quizá dos o tres días antes del suicidio, revela una ejecución sintética, brusca e impaciente. Rápidas pinceladas trazan los signos amarillos del trigo y las orillas verdes de los dos senderos que atraviesan el campo; mientras que la bandada de cuervos, excepto alguna mancha negra que da relieve a los pájaros en primer plano, está realizada con furia, arrojada al cielo intenso como un sucio y harapiento velo luctuoso. Este color negro restregado con repentina prisa, que llega casi a estropear la luz azul, es quizás el único signo de la crisis que se incubaba en Van Gogh. Nunca había sucedido, desde los días de Arles hasta los de Saint-Rémy, que "ensuciara" la vivacidad de un color trabajando sobre él con apresurada negligencia. Pero en el *Trigal con cuervos* no se trata de negligencia, sino de un súbito oscurecimiento interior que se comunica al impulso creador y lo perturba. Entonces aquella sutil película de "alegría japonesa", que en los últimos años constituía siempre un componente de mesura hasta en la tensión expresiva más aguda, se resquebraja y deja irrumpir esa agitación vertiginosa y confusa de alas negras informes sobre el azul profundo.

La enfermedad de Van Gogh tenía algo de dostoievskiano. La cartilla clínica de admisión en el hospicio de Saint-Paul habla de epilepsia y de alucinaciones. Lúcidos fervores y densas angustias se alternaban en él. Sin embargo, en sus cuadros siempre prevalece la lucidez, una lucidez defendida hasta los límites del espasmo. Los cuervos en el trigal son una excepción. ¿Qué había sucedido? Algo grave, con seguridad. El 23 de julio envió al hermano una carta que éste juzgó extraña e incomprensible. Entre otras cosas, le decía: "Quería escribirte mu-

1. Van Gogh en su lecho de muerte, dibujo del Dr. Gachet. París, BN, Sección de Dibujos

2. Retrato de Vincent Van Gogh, de Henri de Toulouse-Lautrec, col. V. W. Van Gogh



1

chas cosas, pero ya no tengo voluntad, pues siento que es inútil." El domingo 27 salió de la casa donde se alojaba y tomó el camino de los campos. Poco importa saber cuál fue el lugar preciso en el que se desarrolló el acto final de su doloroso drama, si en los campos o en el corral de una granja. Lo que puede decirse con seguridad es que estaba decidido a realizar ese gesto. Salió llevando consigo un revólver. ¿Cuánto hacia que poseía el arma? ¿Cómo la había conseguido? Son preguntas sin respuesta. No hay nadie alrededor. Entonces, apunta el revólver contra su pecho y oprime el gatillo. No muere en el momento. Se arrastra sangrando hasta su albergue y llega a su habitación. El dueño de casa lo encuentra más tarde, pero ya es inútil. El 29 de julio, a la una y media de la mañana, muere sin proferir un lamento. Su hermano Théo llegó para estar a su lado y asistirlo en su agonía. Al día siguiente, en presencia de unos pocos amigos llegados de París —Tanguy, Emile Bernard, André Bonger— se lo entierra en el cementerio de Auvers. Así terminó esta vida ardiente.

Van Gogh vivió en un momento decisivo de la crisis de los valores del siglo XIX, y puede decirse que trató por sí solo de reparar su hundimiento a fuerza de amor. A su alrededor, los impresionistas y neoimpresionistas pintaban serenos paisajes, seguros de la nueva "óptica", sin advertir los primeros resquebrajamientos subterráneos de la sociedad europea. Van Gogh, en cambio, los presintió vivamente. Lo agitaban sentimientos que ya no podían tener canalización social. Y mientras para Ensor, desprejuiciado y burlón, la soledad fue como una especie de oxígeno trágico y divertido, para Van Gogh fue el fin. Toda psicología tiene sus raíces sociales, no se explica únicamente por sí misma. Las de Van Gogh eran particularmente profundas y llegaban bastante lejos, hasta la destrucción de los mitos optimistas del positivismo, hasta el "grito del alma" del primer expresionismo, y quizá hasta nosotros. Pero el arte y la vida de Van Gogh no son solamente una señal de alarma que resuena en plena euforia de progreso, en la época de las exposiciones universales y de las profecías que proclaman a la técnica como la reparadora de todos los males humanos. El apasionado llamado de Van Gogh al hombre, aunque sea desde el interior de su visión utópica, sigue siendo un motivo inalterable y decisivo. La energía y la expansión de los sentimientos, el ardor de la vida y la comunión con los otros: he aquí lo que Van Gogh nos enseñó y continúa enseñándonos. Sus cuadros no son "pruebas de estilo", son pruebas de la verdad. Con sus colores, sus ritmos vivaces, sus azules, sus rojos, sus amarillos llenos de luz natural y de luz interior, desde las paredes donde se los colocó con todos los honores poco después de la muerte, nos repiten esta lección de identidad: una lección que, después de Van Gogh, nos ha obligado a mirar la pintura con otros ojos.

Van Gogh



1. La iglesia de Auvers, *1890.*
París, Jeu de Paume

2. Casas con techo de paja en Cordeville, *1890. París, Jeu de Paume*

3. La escalera de Auvers, *1890.*
Saint Louis, City Art Museum.

4. Calle de Auvers, *1890.*
Helsinki, Museo del Ateneo.



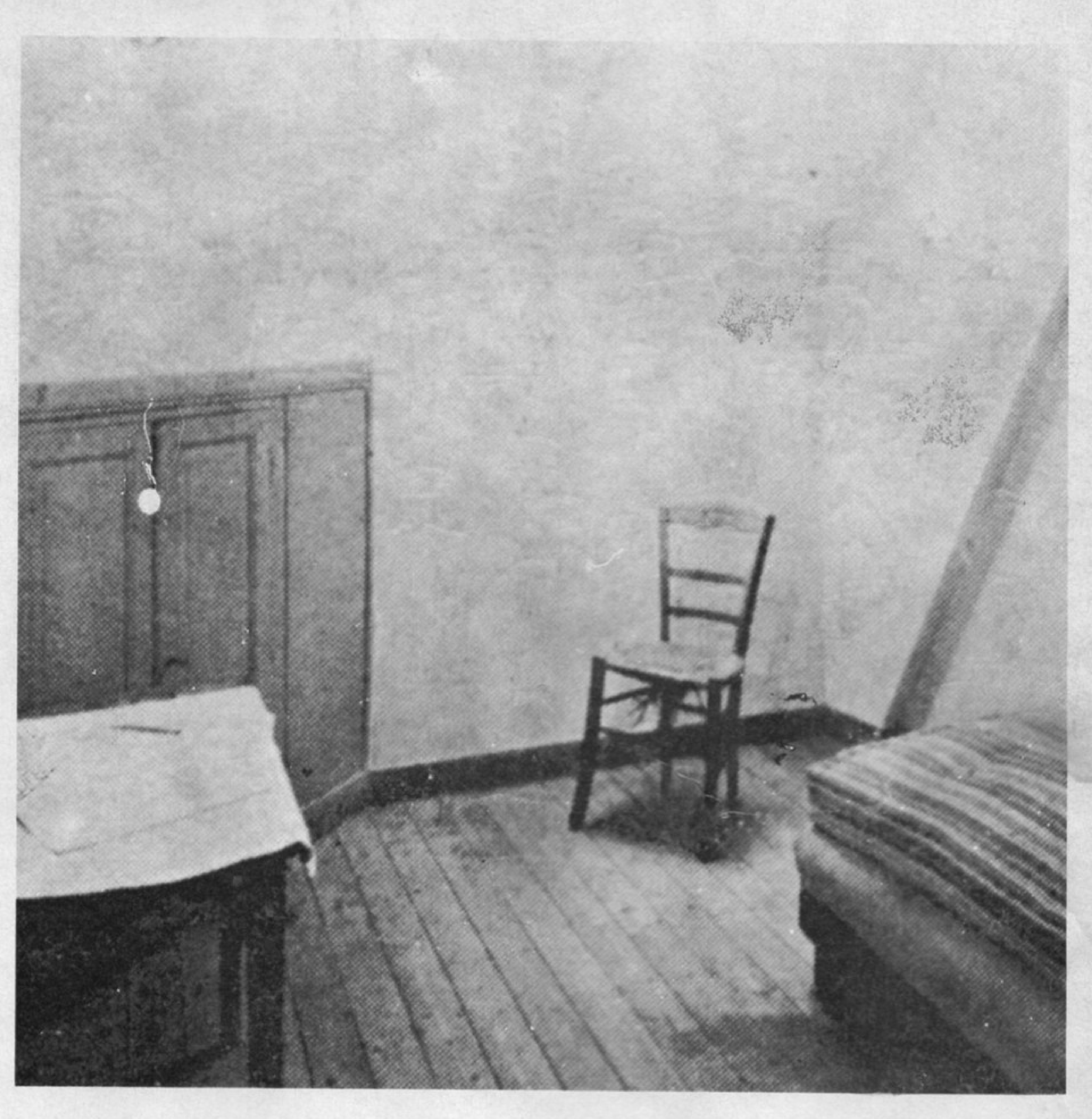
2



3



4



1. La habitación de la casa de los Ravoux donde Vincent agonizó durante dos días, antes de morir el 29 de julio de 1890.

Bibliografía

Tutte le lettere di Van Gogh, Introducción de J. Van Gogh-Bonger, Silvana Editoriale d'Arte, Milán, 1959.

J. B. de La Faille, *L'oeuvre de Vincent Van Gogh, Catalogue raisonné*, Editions Van Oest, Paris y Bruselas, 1928.

A. Aurier, *Les isolés: Vincent Van Gogh*, "Mercure de France", Paris, 1890.

J. Meier-Fraefe, *Vincent*, Piper, Munich, 1910.

P Gauguin, *Avant et Aprés*, Paris, 1924.

E. Bernard, *Souvenirs sur Van Gogh*, en "Amour de l'Art" Paris, 1924.

W Uhde, *Vincent Van Gogh*, Phaidon, Paris, 1936.

A. Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société*, Editions K., Paris, 1947

P Courthion, *Van Gogh raconté par lui-même et par ses amis, ses contemporains, sa postérité*, Pierre Cailler, Ginebra, 1947

C. Zervos, *Vincent Van Gogh*, "Cahiers d'Art" año 22º, Paris, 1947

J. Rewald, *Post-Impressionism. From Van Gogh to Gauguin*, The Museum of Modern Art, N. York, 1956.

J. Hulsker. *Qui était Vincent Van Gogh*, De Sikker, Amberes, 1958.

J. Laymarie, *Van Gogh, Arles-Saint Rémy*, Gustavo Gili Ed., Barcelona.

Juan de la Encina, *Van Gogh*, (Austral) Espasa-Calpe, Buenos Aires.

Hanson, *Van Gogh*, Ed. Herrero, Buenos Aires, 1963.

A. Junyent, *Vida y tragedia de Vincent Van Gogh*, Malinca, Buenos Aires, 1963.

J. E. Payró, *Cézanne, Gauguin, Van Gogh y Seurat: héroes del color*, Nova, Buenos Aires.

G. Dielh, *Van Gogh*, Daimon, Barcelona, 1966.

